Дмитрий
БЫКОВ




SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В новую книгу Дмитрия Быкова вошло более тридцати очерков о советских писателях (от Максима Горького и Исаака Бабеля до Беллы Ахмадулиной и Бориса Стругацкого) — «о борцах и конформистах, о наследниках русской культуры и тех, кто от этого наследия отказался».

В основу книги были положены материалы уроков для старшеклассников и лекций для студентов МГИМО — помимо интенсивной писательской и журналистской работы Д. Быков ведет и плодотворную педагогическую деятельность.

- Дмитрий БЫКОВ
  - От автора
  - САМ СЕБЕ ЧЕЛОВЕК
  - БРОНЕНОСЕЦ «ЛЕГКОМЫСЛЕННЫЙ»
  - МОГУ
  - ТРЕЗВЫЙ ЕСЕНИН
  - ОЧКАРИК И КЕНТАВРЫ
  - ПЕРЕВОД С НЕИЗВЕСТНОГО
  - РУССКИЙ КОМ
  - ФЛАГИ БЕЗ БАШНИ
  - ОТРАВЛЕННЫЙ
  - ГОСТЬ ИЗ БУДУЩЕГО
  - РОМАН С КОЛЛЕКТИВОМ
  - СЕМИЦВЕТИК
  - СВЕЖЕСТЬ
  - ФЕДИН БЕДЕН
  - ДИКИЙ ДОН
  - РУССКАЯ ПИРАМИДА
  - ТРИ СОБЛАЗНА
  - ИЛЬЯ ФОРМОТВОРЕЦ
  - НЕСТРАШНЫЙ СВЕТ
  - ВЫХОД СЛУЦКОГО
  - ЖИВОЙ
  - ПОЧЕРК
  - АУАЛОНО МУЭЛО
  - ИМЕЮЩИЙ ПРАВО
  - ЦЫГАН
  - ОТСУТСТВИЕ
  - ПРОТИВОСТОЯНИЕ
  - С ОСТРОВА НА СТРЕЖЕНЬ
  - БАЛЛАДА ОБ АСАДОВЕ

- ○ Я ПРОЖИВУ
- ○ ПОБЕДА НА ПОСЛЕДНЕМ БЕРЕГУ
- ○ ТЕЛЕГИЯ
- ○ МАССОЛИТ

Дмитрий БЫКОВ
СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
Краткий курс

От автора

В этой книге собраны статьи о советской литературе — о великих и ничтожных ее представителях, о борцах и конформистах, о наследниках русской культуры и тех, кто от этого наследия отказался (чаще всего потому, что до него недотягивал).

Всех этих авторов объединяют два существенных признака. Во-первых, все они жили в СССР — стране, которой больше нет и которая уж точно не возродится. Для того чтобы эта страна возникла, сначала понадобилось очень много разрухи и братоубийств, а потом — стремительная тоталитарная модернизация. Эта модернизация сопровождалась приоритетным вниманием к развитию науки и культуры — одинаково несвободных, но со временем научившихся вести двойную жизнь. Советская культура была продуктом этого энтузиазма, страха, соглашательства, поисков эзоповой речи — при том что рыночного гнета она не знала вовсе и зависела только от идеологической конъюнктуры, а заискивать перед массовым читателем никто ее не обязывал. Получившийся продукт заслуживает изучения вне зависимости от качества — таких условий на протяжении семидесяти лет не знала ни одна культура в мире. Заметим также, что литераторы в СССР отлично научились выживать, творить и сообщать читателю все, что надо, под присмотром едва ли не самой драконовской цензуры в XX веке: этот опыт никак не назовешь лишним, поскольку модернизация в России не всегда, а тоталитаризма хватает при любой погоде.

Вторая черта, роднящая всех героев этой книги, — представительность: за каждым стоит определенное литературное направление или конкретный поведенческий модус. Никому не придет в голову сравнивать Шпанова с Шолоховым, а Федина с Трифоновым, но каждое из этих имен — эмблема конкретного литературного направления. По этому признаку автор и старался выбирать героев, не забывая, разумеется, о том, что в поле его зрения иной раз попадали литераторы третьего ряда. Но литература первого ряда гораздо больше говорит об авторе и о человеке вообще, нежели о конкретной эпохе — о ней приходится судить по писаниям худших из «деревенщиков» или рапповцев.

История советской литературы — полная, свободная от идеологических клише, включающая портреты запрещенных или загубленных авторов, — до сих пор не написана и вряд ли появится в ближайшее время. Причин тому много — прежде всего

отсутствие внятной концепции, на которую удалось бы нанизать три таких разных века русской истории, когда страна переживала расцвет светской культуры. Вопрос о том, в какой степени советская литература наследует русской классике, обсуждается немногими — и вяло: видимо, время объективного разговора о ключевых проблемах отечественной словесности еще не пришло, поскольку все слишком хорошо помнят, чем заканчивались такие попытки. Ни либеральный остракизм, ни авторитарное навязывание устаревших уваровских штампов не способствуют поиску истины. Эта книга — лишь штрихи к будущим портретам, приглашение к разговору и к переосмыслению нашего литературного багажа. Вопреки устоявшемуся мнению, русская культура не так уж богата — у нас не было европейских двадцати веков и тысяч разножанровых шедевров. Вот почему семьдесят лет советской литературы никак не выбросишь из истории, даже если львиная доля появлявшихся тогда книг была написана в соответствии с уродливым и угодливым каноном.

В основу большинства этих статей положены уроки в старших классах московской школы «Золотое сечение» и курс истории литературы XX века, читанный автором в МГИМО. Благодарю эти учебные заведения за возможность высказать вслух и обсудить с учащимися некоторые концепции. Особая благодарность выпускникам 2010 и 2011 годов, подсказавшим автору многие вздорные, но занятные мысли.

САМ СЕБЕ ЧЕЛОВЕК
Максим Горький (1868—1936)



1

Из всех русских писателей Горький познал наибольшую прижизненную славу: Пушкин, Толстой, Достоевский были кумирами современников — но в их честь не называли города, их книги не входили в школьные программы и не печатались многотысячными, а то и миллионными тиражами. Почти с самого начала (1892) и до конца литературной карьеры Горький был самым читаемым, прославленным, проклинаемым, нарицательным писателем в русской литературе; подражали не только стилю его прозы, но и стилю одежды, каждое новое его сочинение немедленно переводилось на все европейские языки, пьеса «На дне», разрешенная в России к представлению в единственном театре (МХТ), в Берлине шла одновременно в трех. Америка со скандалом его изгнала, Италия считала честью принять и воспринимала как главную достопримечательность острова Капри — даром что на острове Капри неплохо обстояло с достопримечательностями: тут тебе и Лазурный грот, и сады Тиберия. Российская власть реагировала на него самым непосредственным образом: Николай II лично распорядился не допускать его в Академию (которую в знак протеста немедленно покинули Чехов и Короленко), Ленин с ним горячо спорил и

двадцать лет дружил, Сталин превратил его в верховного арбитра по вопросам культуры. При этом даже самые горячие поклонники вряд ли поставили бы его рядом с Толстым, почти все считали его талант ниже чеховского, иные — ниже бунинского, андреевского и купринского (грандиозная русская проза и драматургия начала века много потеряла, оказавшись в горьковской тени, — на его фоне все словно уменьшились, даром что упомянутые Куприн, Бунин и Андреев писали как минимум не хуже); количество восторженных отзывов о чисто художественном даре Горького сравнительно невелико. Он брал чем-то иным — не пластической выразительностью, не лепкой характеров, не фабульной увлекательностью; пожалуй, художественным гением не считали его даже те, кого критика начала века именовала «подмаксимками». Между тем объяснять его успех одними внелитературными обстоятельствами — политической активностью, чутьем на конъюнктуру — было бы неверно: мало ли в России тогда расплодилось идейных литераторов, куда более последовательных, чем Горький. Мало ли было потом, при советской власти, лояльных к ней и даже влюбленных в нее творцов, — но неоспорим был именно его моральный авторитет, наибольшим весом обладало его слово. Горький обозначил принципиально новый тип художника, в России еще небывалый и потому особенно успешный. Разумеется, к славе, тиражам и торговле его изображениями этот успех не сводился: Горький на протяжении добрых сорока лет оставался моральным авторитетом даже для тех, кто ненавидел его политических союзников.

В биографию его — довольно бурную — мы здесь углубляться не будем, поскольку к его успеху она имеет отношение косвенное. Интересующимся рекомендуем любое биографическое сочинение — их, слава богу, достаточно, как мифологизирующих, так и разоблачительных: две биографии в серии «Жизнь замечательных людей», которую Горький же и возродил в СССР (Игорь Груздев, первый биограф и младший друг Горького — 1956, Павел Басинский, современный критик — 2005). Есть книга Виктора Петелина «Жизнь Максима Горького» (2008) — тенденциозная, очень плохо написанная, но богатая интересными свидетельствами. Четырехтомная детальная летопись жизни и творчества (1958—1960) остается наиболее подробным сводом фактов, документов и свидетельств; неоднократно (1958, 1981) выходили сборники «Горький в воспоминаниях современников»; во второй половине 1980-х годов начали широко публиковаться пристрастные, часто недоброжелательные, но неизменно горячие воспоминания эмигрантов — Ходасевича, Берберовой, Бунина,

Зайцева (самые субъективные и несправедливые), Замятина. О судьбе Горького написано достаточно, и лучше всех — кстати, почти без прикрас, с замечательной честностью — описал свою жизнь он сам: почти все его тексты — как автобиографические, так и беллетристические, — созданы на материале его пятилетних странствий, бесчисленных контактов и лично услышанных им диковинных историй, каких не выдумает самое изощренное воображение. О том, насколько писателю необходим жизненный опыт, в русской литературе спорили много — Пастернак в ответ на приглашение посетить тот или иной регион отвечал, что все необходимое видит из окна своего переделкинского дома, а Тициану Табидзе писал: «Забирайте глубже земляным буравом без страха и пощады, но в себя, в себя. И если Вы там не найдете народа, земли и неба, то бросьте поиски, тогда негде и искать». Вячеслав Пьецух, автор сердитого эссе «Горький Горький», в другой статье заметил: «Разуму очевидно, что писатель вовсе не тот, кто испробовал сто профессий, и не тот, кто пешком обошел страну, а, в сущности, тот писатель, у кого на плечах волшебная голова». Ясно, в чей огород прилетел этот булыжник. Между тем голова у Горького была в достаточной степени волшебная — поскольку занимался он не репортерской фиксацией увиденного и услышанного, а весьма строгим отбором. Присмотревшись к некоторым критериям этого отбора, мы заметим, что у Горького особый нюх на патологическое, кровавое, жестокое или уродливое, — иногда, впрочем, и на смешное, но не забавное и невинное, а пугающе-гротескное. Чего у него не отнять, так это яркости: по страницам его прозы тянется небывалый парад уродств, извращений и зверств, изощренных истязаний, глумлений, в лучшем случае жутковатых чудачеств, — и уж вовсе святых выноси, когда доходит до эроса. Образцом откровенности в русской литературе считались рассказы позднего Бунина — но бунинская эротика на фоне горьковской являет собою верх целомудрия, а главное — эстетизма. Удивительна вообще эта двойственность советской литературы: в производственном романе в пятидесятые годы аморальным считалось упоминание о связи директора с секретаршей, не приведи бог намекнуть на интим, — а рядом спокойно, миллионными тиражами переиздавался горьковский «Сторож» (1922), в котором эротика переходит в прямую порнографию, притом извращенную, и ничего.

Сам Горький об этой своей особенности выразился жестоко (в письме к Леониду Андрееву, которого считал единственным другом): «Лет с шестнадцати и по сей день я живу приемником чужих тайн и мыслей, словно бы некий перст незримый начертал

на лбу моем: „здесь свалка мусора“. Ох, сколько я знаю и как это трудно забыть». Свалкой мусора, однако, сделал свой мозг он сам: другие предпочитают фиксироваться если не на прекрасном, так хотя бы на приятном, милосердно стирают отвратительное, изгоняют постыдное — Горький одержим безобразным. Именно благодаря этой особенности — а никак не революционности, с которой у него на протяжении жизни были весьма сложные отношения, — он и навоевал читателя, серьезно расширив границы допустимого в литературе. Известность Горького всегда была отчасти скандальной — он говорил о том, о чем принято было молчать. Толстой, срывавший, по ленинскому определению, «все и всяческие маски», близко не подходил к тому дну, с которого Горький вел прямые репортажи. «Зачем вы это пишете, всю эту гадость?» — с недоумением спросил он, выслушав в авторском чтении первый вариант пьесы «На дне».

Ответ на этот вопрос не так прост, как кажется. Разумеется, Горький писал все это не только для того, чтобы поразить воображение читателей и вызвать повышенный спрос на свои сочинения, хотя как опытный журналист (он на протяжении всей литературной карьеры был тесно связан с газетой) отлично знал читательское любопытство к «солененькому». Творческий метод Горького, особенности его зрения диктовались протестом, куда более глубоким, чем социальный или даже религиозный. Поднимай выше — ему хотелось не социалистической, а, не побоюсь этого слова, антропологической революции. Человек как таковой — вот что не устраивает Горького и нуждается в коренной реформе.

Наиболее яркой и мучительной своей чертой он считал врожденный имморализм — отсутствие априорных, изначальных представлений о добре и зле. Особенно подробно и исповедально он изобразил эту драму в рассказе 1923 года «Карамора», на первый взгляд не имеющем отношения к его биографии: там рассказана история провокатора (одним из прототипов послужил знаменитый Евно Азеф, возглавлявший боевую организацию эсеров, секретнейшее террористическое подразделение, и одновременно доносивший на нее охранке). Горький задается вопросом: чего ради двойной агент соглашается на столь постыдную и вдобавок опасную работу? Деньги ни при чем, он вполне обеспечен и не жаден; азарт ему не свойствен, удовольствия от чужих страданий он не получает. Видимо, — и здесь перед нами уже результат глубокого самонаблюдения, — он одержим желанием обнаружить, почувствовать границы собственного «я», пробудить дремлющее нравственное чувство. А вот это я могу сделать? А это? Неужели меня и на это хватит?!

Хватает, как мы убеждаемся, на все: пресловутый голос совести молчит. Не зря героя преследует сон, в котором он ходит по кругу под низеньким, словно жестяным небом: никакого тебе кантовского «звездного неба надо мной и нравственного закона внутри меня».

У Горького с этим нравственным законом — тоже некие проблемы, как легко увидеть из его ранних сочинений. При таком душевном складе биография его могла быть любой — люди подобного типа рождаются и в богатых, и в нищих семьях, а жизненный опыт тут вообще ни при чем. Не зря Павел Басинский сравнил его с инопланетянином, явившимся на Землю в качестве наблюдателя, но не воспринимающим здешние дела как личные, касающиеся его самого. То же удивление перед Горьким — холодным наблюдателем, вечным чужаком — высказывал и Толстой: «У него душа соглядатая, он пришел откуда-то в чужую ему, Ханаанскую землю, ко всему присматривается, все замечает и обо всем доносит какому-то своему богу. А бог у него урод» (это Толстой говорил Чехову, а тот передал Горькому — видимо, нашел важным и скорее комплиментарным, ведь, по Чехову, писатель должен быть холоден). Еще откровеннее Толстой записал это наблюдение в дневнике: «Он, как Ницше, вредный писатель: большое дарование и отсутствие каких бы то ни было религиозных, то есть понимающих значение жизни убеждений». Это-то отсутствие нравственных тормозов — и, более того, отрицание человеческой морали, относительной, трусливой, рабской, — чувствовалось в Горьком с самого начала. Жизненный его опыт, по большей части негативный, нужен был лишь для того, чтобы подкрепить врожденное, с детства осознанное убеждение: все никуда не годится. Человек еще не создан, но нуждается в пересоздании. Бога тоже еще нет — его создаст новый человек. Все наличные религии либо обслуживают богатых, либо защищают слабых. Мир, каков он сейчас, — лицемерен, фальшив, уродлив, полон страданий, и почти все его обитатели делятся на три категории: первые страдают, вторые мучают, третьи это страдание и мучительство оправдывают и поэтизируют (по этому же признаку — недостаточная ненависть к страданию, а то и поэтизация его, — он в своей статье «О мещанстве» записал в разряд мещан даже Толстого и Достоевского, чем вызвал оглушительный свист литературной братии и остроумную, потешившую его самого пародию Куприна «Дружочки». Но мещане для Горького — не просто обыватели, а вообще все, кто не хочет радикального переустройства мира, соглашается его терпеть как есть). Ничего этого быть не должно. Таково жизненное кредо Горького, великого отрицателя и

разрушителя, в первой же поэме — уничтоженной самим автором «Песни старого дуба» — предупредившего: «Я в мир пришел, чтобы не соглашаться». И в очерке о Ленине высшим комплиментом для героя было то, что Ленин «так исхитрился помешать людям жить привычной для них жизнью, как никто не смог до этого».

А большевиков он выбрал лишь потому, что их программа переустройства мира была наиболее безжалостной и радикальной — вплоть до буквальной «переплавки» человеческого «материала» (их термины!) из социально опасной в социально полезную субстанцию. Разумеется, представления о целях этой переплавки у романтика-идеалиста, стихийного ницшеанца Горького и у прагматиков-большевиков расходились радикально, но в отрицании существующего порядка вещей и в мысли о необходимости коренной переделки самого человека они с Лениным, Дзержинским и Троцким сходились вполне. Ведь и сама по себе русская революция — отбросим ложные представления о ней — далеко не сводилась к социальному переустройству: с этим справилась бы и Парижская коммуна, если б ей повезло чуть больше. Целью революции утверждалось создание нового человека, лишенного социального эгоизма, собственнического инстинкта, религиозного чувства в его архаическом, трусливо-рабском варианте. Сверхчеловек — вот истинная цель мирового экономического и социального переустройства; Горький пришел к этой идее еще до того как прочел и полюбил Ницше, поскольку идея носилась в воздухе.

Конец XIX века обозначил предел традиционной морали и классических представлений о мире. Перед человечеством распахнулись небывалые горизонты: физики заговорили об «исчезновении материи», Эйнштейн корректировал ньютонову механику, утверждая кривизну пространства и относительность времени, эволюционная теория ставила во главу угла «борьбу за существование», марксизм обосновывал обреченность буржуазного уклада, христианская картина мира трещала по швам, декаденты кричали об усталости и кризисе европейской культуры — все трепетало на пороге великих перемен, обещавших, как сказано в Апокалипсисе, «новое небо и новую землю». Чем все это обернулось, потомки знают, но для конца золотого века, как назовут потом XIX столетие, тезис о смерти Бога и рождении сверхчеловека был актуальнее прочих. Горький и казался провозвестником этого нового человека, и именно с этим была связана его всемирная слава. Его литература воспринималась как обещание сверхчеловечности, именно это, а не банальный социальный пафос, сделало его пророком

общеевропейского, а затем и мирового значения. Именно это и предопределило закат его славы сегодня.

Что, в сущности, произошло? Обещанный сверхчеловек явился — сначала в коммунистическом, затем в фашистском варианте; произошла их схватка, одному, к счастью, стоившая жизни, а другого высоко вознесшая, но и серьезно надломившая. Один сверхчеловек — коммунистический — был выведен модернистами, отрицавшими все имманентности вроде Родины, нации, даже и пола; другой — фашистский — адептами архаики, превыше всего ставившими эти самые имманентности, «кровь и почву». Оба погибли, и весь XX век в истории оказался скомпрометирован, ибо ушел на демонстрацию гибельности ложных посылок. Но значит ли это, что мечта о новом человеке — о выведении нового биологического типа, о преодолении самой человеческой природы, мечта Горького и Ницше, Уайльда и Жида, Гамсуна и Стриндберга, Блока и Маяковского, Твена и Хемингуэя — должна забыться как страшный сон? Да нет, разумеется; исчерпанность прежнего мироустройства была очевидна уже современникам молодого Горького, иначе он не стал бы первым писателем в России, а ведь всего лишь заговорил об этой исчерпанности громче и радикальнее Толстого. (Строго говоря, все идеи горьковского богостроительства — о чем ниже — уже содержатся в проповеди Толстого, и не зря совсем юный Горький в 1889 году пришел к Толстому за землей и правдой, да не застал — Толстой как раз пешком ушел из Тулы в Москву; Толстой потому и недолюбливал Горького, что увидел в нем прямой результат собственной проповеди — и этого результата испугался. Он все-таки не доходил до отрицания самой человеческой природы, а тут перед ним был Другой Человек, готовый начать мир с нуля. Между тем почти все взгляды Горького — особенно беспощадное отрицание государства в его нынешнем виде — вполне совпадают с тем, что поздний Толстой проповедовал как само собой разумеющееся).

Ситуацию конца XX века честнее всех отрефлексировал и обозначил великий христианский мыслитель Сергей Аверинцев, сказавший: «Двадцатый век скомпрометировал ответы, но не снял вопросы». Будут ли предприниматься новые попытки перерасти человеческую природу? Разумеется, будут, как же без этого. Будет ли человек стремиться к сверхчеловечности как новой эволюционной ступени? Куда же денется, он для того и задуман. «Трудно стать богом», но другого выхода нет — иначе станешь скотиной, и история человечества доказала это с предельной наглядностью. Можно сколько угодно стращать человека результатами фашистского и коммунистического экспериментов,

можно даже ставить их на одну доску — что не только аморально, но и антинаучно, поскольку генезис их диаметрально противоположен, да и сходство результатов весьма относительно; но пафос пересоздания человека, его преодоления («Человек есть то, что должно быть преодолено», по Ницше), неизменно будет сопутствовать человечеству, если оно не откажется от самой идеи развития. И Горький будет его спутником на этом пути, ибо благородная горьковская ненависть к страданию и вера в высокое предназначение самой человеческой природы, бесстыдно искажаемой взаимным мучительством, достойны благодарной памяти вне зависимости от того, что случилось с миром в двадцатом столетии.

2

Философский замах, как видим, серьезен, — посмотрим, насколько он подкреплен художественным результатом; иными словами — в какой степени амуниции соответствуют амбициям.

Фабульная схема большинства горьковских новелл несложна, но оригинальна. Горький и Чехов, разделенные всего восьмилетней разницей в возрасте, демонстрируют два разных подхода к классическим сюжетам и архетипам русской — да и мировой — литературы; заметим, что подходы эти близки, отсюда и неизменная благожелательность Чехова к Горькому (отдельные желчные отзывы о его манерах — не в счет), и преклонение Горького перед старшим коллегой. Чехов отчасти напоминает своего Лопахина, сына крепостного (как и он сам), который скупил вишневый сад русской литературы лишь для того, чтобы его вырубить. Почти все русские сюжетные схемы он выворачивает наизнанку. Обычная фабула сводится либо к стремлению и достижению, либо к стремлению и катастрофе, либо, наконец, к стремлению, достижению и потере (так Акакий Акакиевич потерял свою шинель). Чехов придумал новый метасюжет: стремился, мучился, достиг — а толку? Чиновник мечтал заиметь крыжовник — и заимел, но на этом пути потерял себя, уморил жену, да вдобавок, когда принесли ему тарелку ягод, оказалось «жестко и кисло». Анна из «Анны на шее» получила заслуженное счастье — успех, всеобщее обожание и власть над мужем, — но утратила все человеческое и предала старика отца. «Попрыгунья» Оленька мечтала не зависеть от мужа и свободно предаваться любви, искусству, прочим богемным радостям — и пожалуйста, Дымов умер, да только сама она никому даром не нужна. Все герои Чехова получают желаемое —

но в таком виде, что лучше бы не; со счастьем в процессе его достижения что-то успевает произойти. И сама русская жизнь так выродилась, что при попытке воспроизвести собственные сюжеты неизбежно сворачивает на пародию, как дуэль фон Корена и Лаевского в «Дуэли» (интересно, что здесь в пародируемую дуэль Базарова с Павлом Кирсановым вмешался новый персонаж — дьякон; вот на кого была у Чехова надежда). Поистине, даже Лопахин, ставший наконец владельцем вожделенного вишневого сада, может сделать с ним только одно — уничтожить. С русской реальностью — да и словесностью — Чехов обошелся жестоко, а нового человека, который бы на месте русской пошлости выстроил другой мир, без унижения и праздности, не видел, в чем многократно признавался. Даже чистый студент из «Припадка» вряд ли годится на эту роль — что уж говорить о чахоточном и чересчур занудливом Саше из «Невесты»?

Горький этого нового человека видел, хотя искал его, прямо скажем, в непривычной среде — босяцкой. Интерес его к бывшим людям диктовался, конечно, не только знанием «низов» — он и верхи знал прилично, поскольку потерся и среди купечества, а впоследствии и среди аристократии, однако изображать предпочитал либо «придонный слой», либо людей, выпавших из своей социальной страты, как возненавидевший купечество богатый наследник Фома Гордеев. «Бывшие» или «выпавшие» — те, кто не вписался в существующую иерархию, а значит — именно они люди будущего. Кстати, этот же материал для буквальной «перековки» и «переплавки» Горький надеялся увидеть — и думал, что увидел, — на Соловках, в Куряжской коммуне Макаренко, на Беломорканале; отсюда же его многократно осмеянные — и действительно смешные и отвратительные — слезы умиления при виде чекистов-«перевоспитателей». «Бывшие» — те, из кого возникнет будущее; не отверженные, но отвергнувшие. Вот почему горьковские босяки так победительны и триумфальны, вот почему в уста опустившегося Сатина вложен пылкий монолог о лжи («религия рабов и хозяев») и правде («бог свободного человека»). Тут срабатывает замечательный драматургический контраст, яркий театральный прием, тем более действенный, что нащупан стихийно: в театре всегда хорошо, когда падшие воспаряют, а неправедно возвысившиеся низвергаются; но штука в том, что Горький-то все это писал всерьез, без расчета на внешние эффекты. Ему не смешно и не грустно, когда босяк Сатин, бывший телеграфист, а ныне алкоголик и ночлежный завсегдатай, произносит филиппики в адрес утешителей и провозглашает заповеди нового мира. Для него это нормально — кому же еще и

говорить о будущем, как не человеку, который отверг мир и опустился на дно, где всё по крайней мере честно и законы устанавливаются стихийно? Горький искал свободного человека — и нашел его в одесском порту, в ночлежке, в бесклассовом обществе вольных бродяг, философов и пьяниц. Они у него умней, радикальней и привлекательней социал-демократов, студентов, книжных людей — которые народа не знают, а главное, слишком зависят от собственных предрассудков. Начинать — так с нуля; пересоздавать мир — так с босяка.

Отсюда же и горьковская сюжетная схема: он не выворачивает традицию наизнанку, а просто идет чуть дальше, продолжает там, где предшественник ставит точку. Возьмем для наглядности малоизвестный, но яркий рассказ «Как поймали Семагу», из ранних, самарского периода (1894), но уже мастеровитый. Вор Семага бежит от облавы, но вдруг находит в снегу жалобно пищащего подкидыша. Дитё замерзает, требует еды, и в отчаянной надежде спасти его Семага приходит в участок — вот, берите меня, только спасите ребенка. Сентиментальный народник или иной дежурный автор святочной беллетристики тут бы и остановился, но Горький идет дальше — и потому он Горький, а не рядовой самарский журналист: пока Семага нес ребенка в участок, дитё задохлось. Он его в буквальном смысле задушил в объятиях. То есть и подвиг его был напрасен, и — здесь возникает подспудный, особенно важный второй смысл рассказа — есть люди, решительно не рожденные делать добро: оно у них не получается. Попытки злодея «исправить карму» приводят лишь к гибели самого злодея (этот второй смысл породил множество удачных, хоть и не бесспорных художественных высказываний, вплоть до фильма Иствуда «Непрощенный»). Горький не выворачивает, а доворачивает сюжет — впрочем, на «повороте винта» и держится все искусство XX века. Возьмем «Челкаша» — рассказ, с которого Горького стали знать и печатать в столицах: там вообще несколько финалов. У портового босяка и вора Челкаша, собиравшегося ночью в обход таможни переправить на берег кое-какую контрабанду, — беда с напарником: он сломал ногу, а одному трудно управляться с лодкой. Он берет в напарники простого крестьянского парня Гаврилу, совершенного теленка, который во время «дела» страшно робеет, едва не запарывает всю операцию, но все заканчивается благополучно благодаря ловкости и опытности Челкаша. Герои делят выручку. (Заметим отличное описание фосфоресцирующего августовского моря, данного глазами двух героев: Челкаш любит эту «бескрайнюю, темную и мощную» стихию с ее фосфорическим блеском, — Гаврила панически боится и бескрайности, и

таинственного свечения). Далее Гаврила ностальгически вспоминает деревню, Челкаш разжалоблен этим и дает ему больше, чем обещал. Гаврила на радостях признается, что хотел ночью вообще порешить Челкаша, чтобы отобрать у него все: ведь он — не крестьянин, не труженик, без земли, ни к чему не привязан, «сам себе человек»… Взбешенный Челкаш принимается душить Гаврилу и отнимает у него все: первый финал. Гаврилу жалко — распустил губы, связался младенец с чертом; Челкаш предстает жестоким и циничным преступником. Видя, однако, как убивается Гаврила за отнятые деньги, Челкаш бросает ему всю выручку: нешто можно за деньги, за бумажки так себя терзать?! Он поворачивается и уходит. Второй финал. Раздавленный и оскорбленный Гаврила вслед ему бросает тяжелый камень, попадает в голову (рана, судя по описанию, серьезная). Челкаш приходит в себя от того, что его лихорадочно трясет раскаявшийся Гаврила: он умоляет его о прощении, кается, что из-за денег чуть не пошел на убийство… Третий финал. Четвертый, однако, еще сильней: не забудем, что в сцене участвуют три героя — Гаврила, Челкаш и выручка. Деньги ни на минуту не ускользают от авторского внимания: Челкаш берет себе одну радужную бумажку (четвертной), прочее же всучивает Гавриле. И Гаврила, раскаявшийся, — берет, а Челкаш презрительно уходит, и набухающая кровью повязка на его голове похожа на турецкую феску.

Горький последовательно проходит мимо трех мелодраматических финалов, подводя читателя к четвертому — более прозаическому, но и неожиданному, и достоверному; за обоими героями сохраняется правота, каждый использовал свой шанс на благородство, однако моральная победа, безусловно, за Челкашом: он ни к чему не привязан, ничего не боится, а потому свободен. Что образцом морали оказывается именно вор — позиция принципиальная: его нравственность выше законопослушности («или по крайней мере совсем иное дело», по-пушкински говоря). Отметим важную черту Горького: он вообще недолюбливает «людей труда» и терпеть не может физический труд как таковой — скучный, нетворческий; не потому, кстати, что не умеет работать, — умеет, всякое дело у него ладилось, а физической силой он был наделен такой, что до десяти раз неспешно крестился пудовой гирей; попробуйте, это трудно. Горький считал физический труд проклятием человека и называл лицемерием любую попытку опоэтизировать его (как и страдание): ни на одной работе, кроме журналистской, он не задержался. К крестьянству, занятому этим непосильным трудом постоянно, он относился недоверчиво, не без оснований считал

крестьянский быт зверским, крестьянскую мораль — бесчеловечной, а Россию как страну преимущественно сельскую всегда подозревал в избыточной жестокости. Его статья «О русском крестьянстве» полностью была издана в России лишь в 2008 году — до того выходила только в 1922 году в Берлине.

Если ранний Горький пытался найти выход в открытой войне с обществом или по крайней мере в том, чтобы с ним порвать и вести маргинальное, «внезаконное» существование, — поздний, разбогатевший и несколько остепенившийся, видел панацею исключительно в культуре, и этот подход к формированию нового человека не в пример более реалистичен. Меняются и горьковские фабулы, хотя главный принцип сюжетостроения — «довернуть» винт там, где предшественники Горького остановились бы, — остается неизменен. Правда, новелл у Горького в это время все меньше: между тем он прежде всего отличный рассказчик, новеллист по призванию, в этом бы жанре ему работать и работать, — но вернулся он к новелле только в эмиграции, выпустив первоклассный сборник «Рассказы 1922—1924 годов», в котором он, по собственному признанию, заново учился писать, чтобы приступить к главным книгам («Делу Артамоновых» и «Жизни Клима Самгина»). Повести Горького малоудачны в большинстве своем, поскольку представляют собою цепь хаотически нанизанных эпизодов, без внятного сквозного сюжета: иногда, если вещь остается в рамках этнографического очерка, ее спасает знание материала, эмигрантская тоска по русскому быту, опоэтизированному, скажем, в «Городке Окурове» (Чуковский вообще считал его лучшей вещью Горького); но чаще — как в «Лете», «Троих», «Жизни Матвея Кожемякина» — доминирующей читательской эмоцией остается скука. Людей много, от них тесно, и все они здесь — непонятно зачем. Единственные герои, которые взрывают эту скуку и приносят в жизнь свет и смысл, — не революционеры, как может подумать читатель, испорченный советскими штампами, а прежде всего люди искусства либо стихийные светочи народной веры, сектанты.

К сектантам Горький относился с глубоким интересом и, пожалуй, с любовью: не любя официозного православия, он искренне верил в то, что новую народную веру еще предстоит создать, и сам предпринимал определенные усилия на этом пути. Одна из лучших его повестей — «Исповедь» (1908), в которой — не без лесковского влияния, справедливо отмеченного Святополком-Мирским в трезвом, хоть и чересчур язвительном очерке о Горьком, — обосновывается богостроительская идея. Бога еще нет, но он должен быть; люди создадут его коллективным усилием, ибо Бог, по определению Горького, —

«идея ограничения животного эгоизма». Такой Бог, хотя бы и рукотворный, вызвал бешенство Ленина, который ненавидел религию глубокой личной ненавистью последовательного материалиста, верящего только в классовую мораль и идеологические закономерности; это нормальная ненависть плоскости к объему. Каприйская школа Горького, развивавшая идеи рукотворной религии и «социализма с человеческим лицом», была раздавлена Лениным — большинство рабочих-активистов он переманил к себе в Лонжюмо, где тоже учил, но уже без всякой религии; религия у него была одна — борьба, и Горький в десятые годы с ним из-за этого крепко ссорился, но никогда не рвал до конца. Они были друг другу необходимы: Горький был крупнейшим моральным авторитетом в России и Европе, он придавал большевикам необходимый вес, — а Горький интуитивно чувствовал, что из всех политических сил России будущее есть, пожалуй, только у большевиков, поскольку в стране, где закон никогда не работает, побеждают те, у кого меньше моральных ограничений.

В рамках этой сугубо религиозной, богостроительской парадигмы следует рассматривать и поднятый на щит советским литературоведением, но совершенно забытый ныне роман «Мать» — книгу о том, как жестокого к людям, несправедливого, безнадежно постаревшего Бога Отца должно сменить новое божество, женственное, милосердное. Ниловна и Вечная Женственность Гёте и Соловьева — вовсе не столь далекие понятия, как может показаться поверхностному читателю; Бог Отец забыл о мире, Бог Сын предан на смерть (Павел Власов идет на каторгу) — остается Мать, страдалица, искупительница, прозревшая продолжательница сыновнего дела. «Мать» — не только попытка нового Евангелия, как отмечалось многими постсоветскими интерпретаторами; это прежде всего эскиз новой картины мира, в котором женщина — носительница сострадания, нежности, но и особенно безоглядной смелости, редко свойственной мужчинам, — становится главной опорой мира, залогом его спасения. «Душу воскресшую — не убьют!» — этот финал книги, кажется, не вызовет возражений и у того, кто терпеть не может Горького-писателя: в новом мире должны жить воскресшие души, прошедшие через очистительное пламя борьбы, отчаяния, безнадежного протеста: иначе никакой новизны не будет. Популярность «Матери» в рабочей среде проистекала именно из того, что Горький работал с родными, хорошо усвоенными религиозными архетипами; «Мать» — утопия нового мира, хотя и написанная с тем выспренним пафосом, который и в «Сказках об Италии», и в прозаических поэмах вроде «Человека»

никогда Горькому не удавался. Как изобразитель кошмарного и отталкивающего он не в пример сильнее — трудно найти во всей его прозе хоть один яркий портрет красивой женщины, зато уродств сколько влезет. Правда, иногда удается ему пейзаж — но чаще бурный и мрачный, нежели идиллический: ночное море в «Челкаше» убедительней знаменитого смеющегося моря в «Мальве».

Любовь к сектантам и сектантству — творческой, артистической, народной вере — сохранилась у Горького до старости: обаятельного учителя народной веры вывел он в «Отшельнике», открывающем цикл поздних новелл (в последней новелле цикла, «Рассказ о необыкновенном», классический большевик, радикальный упроститель мира, этого отшельника убьет, и замысел закольцуется). В «Жизни Клима Самгина» среди противопоставленных Самгину героев не последнее место занимает хлыстовская «богородица» Марина Зотова — описывая радение, Горький не столько ужасается, сколько любуется. Однако истинной панацеей от зверства и скуки жизни он считал в зрелости главным образом культуру, которую обожествлял не только в духовных, но и в материальных проявлениях: коллекционировал китайские вазы, отлично знал книгоиздание и собирал редкие книги, обожал изделия экзотических промыслов. Эта черта — любовь к материальной культуре, сбережение ее — отличает интеллигентов в первом поколении и порой выглядит отталкивающей, но в случае Горького оказалась спасительной для множества усадеб, дворцов и прочих культурных памятников, которые он защищал от варварского разорения. И при советской власти, после возвращения из эмиграции, он многое сделал для того, чтобы большевистская культура постепенно отбросила классовый подход и научилась ценить богатства мирового духа вне зависимости от того, процветал или бедствовал их создатель. Создавая бесчисленные издательства и книжные серии, Горький своего добился: Советская Россия была страной жестокой, несвободной, во множестве отношений нерациональной и попросту непригодной для жизни, — но культурной, этого не отнимешь. Культура — единственный путь к сверхчеловечности, как понимал ее Горький в конце жизни; она же казалась ему и главной альтернативной фашизации Европы, в которой он — не без оснований — видел главную угрозу столетия.

Что до его собственно художественных способностей — в их оценке критики традиционно расходятся, причем значительный диапазон наблюдается иногда в писаниях одного и того же автора: Чуковский то издевался над Горьким, замечая, что все его тексты словно разграфлены на две половины (слева ужи, справа

соколы), то восхищался точностью и богатством деталей, скупостью и выпуклостью письма. Гиппиус то хоронила Горького, то — после «Исповеди» — провозглашала далеко еще не исписавшимся и многообещающим; Ленин то негодовал, то восхищался — и дело тут далеко не только в политике: был у него и художественный вкус, хоть и узковатый, и он справедливо замечал, что герои «На дне» говорят и думают не так, как реальные ночлежники, а уж артисты МХТ и вовсе не похожи на людей дна. Несколько вещей, однако, остаются бесспорными: Горький — мастер динамичного сюжета, замечательный портретист, способный несколькими штрихами изобразить героя точней и убедительней, чем умели в большинстве своем его современники. Всех видно. Сложней обстоит дело с диалогом — речь большинства героев Горького похожа на его авторскую, с изобилием тире и сильных, пафосных выражений; даже Толстой у него смахивает на Горького, хотя слышен за авторским баском и суховатый, дробный, язвительный толстовский говорок. Горький — превосходный сатирик, автор исключительно смешного цикла «Русские сказки», да и в рассказах его (особенно в устных, записанных мемуаристами) много жестокого, черного, иногда абсурдного юмора. Черней всего он в замечательной книге «Заметки из дневника. Воспоминания», где перед глазами читателя проходит галерея безумцев, фанатиков, идиотов — но и святых, и мечтателей, и самородных гениев. Публицистика Горького почти всегда удачна и во многом сохранила актуальность — это касается не только «Несвоевременных мыслей», в которых Горький вполне адекватно оценивает Февральскую революцию как торжество энтропии, но и очеркового цикла «По Союзу Советов», и весьма интересной статьи «Две души» (о европейском и азиатском началах русской ментальности), и даже пресловутых заметок «О мещанстве» и «О чёрте», где автор обрушивается на обывателя с истинно челкашьей злостью. Все это не означает, что идеи Горького следует принимать как руководство к действию. Их надо принимать к сведению — и особенно во времена, когда скотское состояние объявляется единственно достойным, а любая попытка переустройства мира, по мнению большинства, приводит к колючей и проволоке. Горький-публицист — отличный писатель для тех, кто утратил смысл жизни и боится назвать вещи своими именами. На его идеях радикального переустройства жизни выросли отнюдь не последние русские писатели, одинаково далекие и от христианской, и от атеистической традиции: это в первую очередь Варлам Шаламов, унаследовавший у Горького многие взгляды (например, о физическом труде как проклятии, о

культуре как единственной альтернативе зверству), а отчасти и Леонид Леонов, в «Пирамиде» прямо говорящий о необходимости пересоздать и общество, и самого человека.

3

Что стоит читать у Горького?

Условимся, что речь у нас не о программе, а о самообразовании, выборе для личного пользования; Горький — писатель полезный, в том смысле, что учит — как всегда и мечтал — деятельному отношению к жизни. Проповедь терпения он яростно отвергал как вредную в российских условиях. Горький мастерски вызывает отвращение, презрение, здоровую злобу — разумеется, у читателя, который вообще способен выдержать такую концентрацию ужасного. Это писатель не для слабонервных, но тем, кто через него прорвется, он способен дать мощный заряд силы, а пожалуй что и надежды: всё по его любимцу Ницше — «что меня не убивает, делает меня сильнее».

Из раннего, пожалуй, стоит читать почти все, за исключением весьма наивных аллегорий и так называемых романтических рассказов вроде «Старухи Изергиль». Впрочем, я посоветовал бы и ее — не ради легенд о Данко и Ларре, а ради исповеди самой старухи, парадоксально сочетающей в себе и гордыню Ларры, и альтруизм Данко. «Однажды осенью», «Супруги Орловы», «Двадцать шесть и одна» — хороши безоговорочно. Горьковская крупная проза — до «Самгина», о чем речь отдельная, — лишена всего того, что делает роман романом: лейтмотивов, музыкальных повторов и чередований, композиционных «сводов» и «замков», которыми так гордился в «Карениной» лучший русский романист Толстой. Лишен Горький и толстовского дара параллельного развертывания нескольких сюжетов — сюжет всегда один, прямой, как дерево, и крутится вокруг протагониста. Если «Мать», так уж все глазами матери, если «Фома Гордеев» — то все через Фому, и даже если «Трое», то из всех троих автора интересует один Илья Лунев. Это делает романы Горького плоскими, монотонными, механистичными — не сказать чтобы он не пытался с этим бороться, сочиняя, допустим, «Городок Окуров», где вместо истории очередной неудавшейся жизни предпринята попытка панорамы выдуманного среднерусского города с его ремеслами, поверьями и хроникой, несколько напоминающей щедринскую; критика приветствовала эту попытку отойти от шаблона, но «Окуров» остался в горьковском творчестве отрадным исключением. Лучший его роман — «Жизнь

Клима Самгина» — написан точнее, экономнее, чище, в лучших его страницах чувствуется новая, европейская выучка, отход от неряшливого, одышливого многословия русской беллетристики, всегда говорящей словно сквозь бороду или с полным ртом; однако композиционный механизм этой прозы остается удивительно примитивным — протагонист никуда не девается, мы так и смотрим на мир его глазами, и внутренний мир прочих героев — Лютова, Макарова, Туробоева, Варвары, прелестной Лидии Варавки — остается нам недоступен, в лучшем случае он реконструирован недобрым умом Самгина. Что-то есть удивительное в неспособности Горького построить нормальный полифоничный роман, в котором слышалось бы несколько голосов сразу; допустим, все герои Достоевского разговаривают одинаково, словно в горячечном бреду, но бред по крайней мере у каждого свой, и «Преступление и наказание» — не «Жизнь Родиона Раскольникова», как непременно получилось бы у Горького, а крепкая фабульная конструкция, увиденная с нескольких возможных точек зрения. Горькому до такого многоголосия далеко — он прирожденный новеллист, и потому романы его стоит читать лишь тому, кто прицельно интересуется историей русской литературы или особенностями провинциальной (как правило, приволжской) русской жизни рубежа веков. «Самгина», однако, читать нужно любому, кому интересна русская жизнь (идейная, политическая, религиозная) первых двадцати лет XX века; заклейменный в романе тип интеллигента, чей вечный лозунг «Мы говорили» — цитата из совместной пародийной пьесы Горького и Андреева — безусловно актуален и, пожалуй, бессмертен (почему Горький и не мог закончить роман: Самгин никак не убивался). Вероятно, «Жизнь Клима Самгина» — лучший, самый исчерпывающий в русской литературе текст об этом бесплодном типаже, вечно критикующем всех — исключительно ради самодовольства, а не для дела, — но категорически не способном ничего предложить самостоятельно. Сегодня время Самгиных, как всегда в эпоху упадка, и чтение этой книги способно сильно утешить читателя; разговоры о скучности и монотонности романа ведутся давно, но слухи эти преувеличены — для подростка «Самгин» вообще кладезь ярких эротических впечатлений, поскольку здесь Горький откровенен как никогда. Вероятно, самая сексуальная героиня русской прозы — Лидия, хотя недурна и Алина Телепнева.

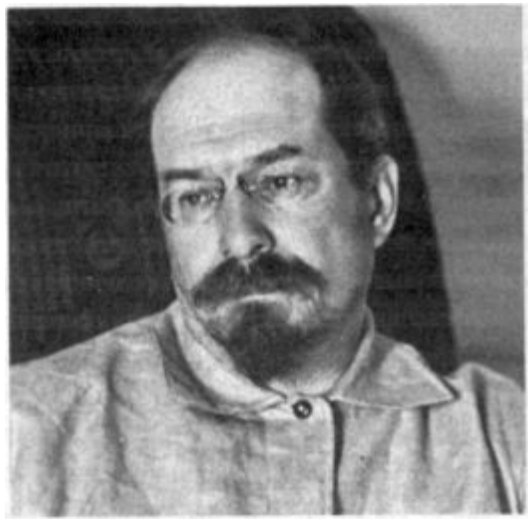
Отдельно стоит сказать о драме «На дне». В русской литературе два бесспорных шедевра, вдохновленных не столько даже полемикой с Толстым, сколько личным раздражением против него (при том что оба автора ставили его как художника

бесконечно выше всех — и уж явно выше себя, — а смерти его боялись, как утраты отца, а может, и как утраты Бога, о чем говорили и Горький, и Чехов). Речь о «Палате номер шесть» и о пресловутой ночлежной пьесе Горького, которая была, пожалуй, даже актом личной мести: первый эскиз пьесы — в которой еще не было никакого Луки, а просто люди дна сначала мучили друг друга в ночлежке, а потом с первым днем весны расцветали и умилялись, — вызвал у Толстого раздражение и непонимание. Зачем на этом фиксироваться, на это смотреть?! Тогда Горький ввел в пьесу «утешителя» — опытного, хитрого старичка, странника Луку, который, по собственному его определению, «утешает, чтобы не тревожили покоя ко всему притерпевшейся холодной души». Такой — холодной и всезнающей — считал он душу Толстого, и проповедь его — не столько утешительскую, сколько примирявшую с жизнью, — объявлял рабской по сути, лживой, отвлекающей человека от истины и борьбы. В Луке есть толстовские черты — афористичность, лукавство (отсюда и имя), убедительность проповеди, даже, пожалуй, и человечность, ибо ему жалко и актера, и больную Анну; Лука отважно и весело унижает власть, бесстрашно спорит с нею («Земля-то не вся в твоем участке поместилась, осталось маленько и опричь его»), — и вообще он, как и Толстой в изображении Горького, похож не то на хитроватого селянина, не то на древнее языческое божество, маленькое, кроткое с виду, но сильное. Однако проповедь Луки, по мысли Горького, никуда не годится, и он противопоставляет ему Сатина — падшего ангела, просвещенного Челкаша. Сама эта схема сегодня мало кого волнует, но она продуцирует несколько сильных драматургических ходов; мастерство Горького-драматурга здесь особенно очевидно — между Лукой и Сатиным происходит в пьесе всего один незначащий обмен репликами; главные оппоненты не разговаривают, не спорят, практически не пересекаются, спор их — заочный. Удачны тут и прочие персонажи — особенно Бубнов с его отчаянной (и рушащейся в финале) надеждой покинуть «дно». Что до прочих пьес Горького, среди них особенно удачен «Старик» — мрачная, с элементами готики история запоздалого мстителя: тут ярко выведен ненавистный Горькому тип человека, носящегося со своим страданием, уважающего себя именно за него, — сам он отнюдь не думал, что страдания следует носить как медаль и скорее стыдился негативного опыта, хотя, думается, и себя подчас ловил на преувеличении собственных бедствий, и в образе Старика, одержимого местью, отчасти сводил счеты с собой. Эта пьеса увлекательна и остра, есть в ней напряжение и копящийся ужас, но тут как раз не оказалось спасительного «доворота» — фабула

разрешается искусственно и преждевременно; думается, он бы еще вернулся к этой идее. Хорош также «Егор Булычов и другие» — сильная пьеса об умирании, об одинокой и трагически мощной фигуре, отважно не желающей мириться с общей участью. Вычитывать в этой вещи классовые мотивы — насчет обреченности российского уклада, насчет революционных перемен и т. д. — не стоит: это попытка свести счеты с собственной смертью. Не зря Горькому незадолго до смерти представлялось, что он «спорит с Богом». О том, насколько плодотворен этот спор, — можно спорить, но стоит помнить фразу Ренана о хуле мыслителя, которая угодней Богу, чем корыстная молитва пошляка.

Разумеется, Горький — писатель не для всех, и более того, для немногих. Но если есть в русской литературе рассказ, который стоило бы рекомендовать всем, рассказ сильный, подлинно великий и в высшей степени душеполезный, — то это «Мамаша Кемских», страшный и трагический гимн материнству. Эти три странички гарантировали бы Горькому бессмертие, даже если бы он не написал ничего другого. Этот текст — наряду с «Отшельником», «Караморой», очерком «Страсти-мордасти» и несколькими главами «Самгина» — обеспечит Горькому благодарных читателей даже тогда, когда идейные споры вокруг него затихнут и уйдут в прошлое. Впрочем, учитывая цикличность русской истории, полное их утихание ему тоже не грозит.

БРОНЕНОСЕЦ «ЛЕГКОМЫСЛЕННЫЙ»
Анатолий Луначарский (1875—1933)



В воспоминаниях Натальи Розенель — второй жены, посредственной актрисы, иудейской красавицы — содержится эффектная деталь: когда Луначарский умирал, французский врач для стимуляции сердечной деятельности рекомендовал шампанское. Поднесли вино в столовой ложке, Луначарский брезгливо отказался:

— Шампанское я пью только из бокала!

Пока искали бокал, он и умер, перед самой смертью сказав:

— Не думал, что умирать так больно.

В детстве, при первом чтении розенелевских мемуаров, мне этот эпизод казался свидетельством невыносимого позерства, теперь не кажется. Правильно он все сделал. Жест — великое дело, позерство на одре — высшая форма презрения к гибели, завет наследникам, почти подвиг. Тома его лекций, предисловий, речей и пьес читать неловко, почти все осталось в своем времени, если и мелькнет точная и нестандартная мысль, то немедленно исчезает под ворохом мишуры. Трескотня, склонность к эффектным и поверхностным обобщениям, упоение яркой фразой — все это мгновенно узнаваемые приметы его стиля. И все-таки при всех этих закидонах, при несомненной ораторской монотонности и страсти к дешевым эффектам, он был лучшим советским министром культуры и просвещения, идеальным наркомпросом. «В белом венчике из роз Луначарский-наркомпрос» — дразнил его Маяковский. Вообще только ленивый

из числа художников не прохаживался по нему, что в глаза, что за глаза; он все терпел. И при этом отнюдь не был рохлей, линию свою гнул железно, не боялся ставить на место того же Маяка, и бешеные, срывавшиеся на крик споры не мешали им дружески играть на бильярде, причем Луначарский героически старался, хотя играл классом ниже. Маяковский входил в пятерку лучших бильярдистов Москвы. Недаром Уткин гордился: «Я плаваю, как Байрон, и играю на бильярде, как Маяковский!» — на что Луначарский добродушно поддевал его: «Но стихи-то?!»

Он был вообще человек остроумный, что как-то не особенно заметно в его теоретических работах и почти не отразилось в пьесах, действительно очень дурновкусных. Но срезать умел не хуже Маяка, шутки которого часто портит грубость. (Луначарский на одном из диспутов: «Сейчас Маяковский разделает меня под орех!» — на что Маяковский хмуро басит: «Я не деревообделочник». Это, вообще говоря, хамство, хоть и эффектное.) Наркомпрос действовал тоньше. Допустим, во время пресловутых диспутов с Введенским, послуживших поводом для дюжины анекдотов (типа: диспут Луначарского с митрополитом Введенским на тему «Был ли у Христа-Младенца сад?»). Введенский произносит коронную фразу: «Ладно, будем считать, что я создан Господом, а вы, если так настаиваете, произошли от обезьяны». Аплодисменты. Луначарский, спокойно: «Давайте. Но, сравнивая меня с обезьяной, каждый скажет: какой прогресс! А сравнивая вас с Богом? Какой ужасающий регресс!» Овация.

Разговоры о его графоманстве давно набили оскомину, но, по-моему, лучше министр культуры, пишущий графоманские пьесы, нежели не пишущий никаких. Есть что-то провиденциальное, промыслительное, как сказал бы поп, в том, что первым советским министром культуры и просвещения был человек со всеми писательскими комплексами (самолюбованием, мнительностью, болезненным вниманием к чужим слабостям), но без большого писательского таланта. В силу комплексов он хорошо понимал художников; в силу малой одаренности от его перехода на административную работу ни драматургия, ни критика не пострадали. При этом критик он был как раз ядовитый, не без таланта, чего стоит отзыв о купринском «Поединке», где метко и лихо раздраконен Назанский. Понимая свою высокопарность и часто моветонность, он не щадил и чужой. Потом почти все отмечали его способность часами говорить без подготовки на любую тему: ему за это доставалось от большинства современников и подавно от потомков, но я и в этом не вижу ничего дурного. Министр просвещения обязан уметь без подготовки сказать красивую речь. Риторика — не последняя

наука для государственного деятеля. Выпусти на трибуну с экспромтом любого современного министра, так максимум того, на что они способны, — славословия Первого Лица. Луначарский, кстати, не боялся спорить с Лениным, ни в десятые, ни позже.

Он любил публичные дискуссии, диспуты, симпосионы — чем выгодно отличался от всех будущих советских и российских начальников просвещения и культуры. Вообразите публичный диспут Демичева, да хоть бы и Сидорова, да хоть бы и Губенко, с кем бы то ни было! По стилистике, вероятно, к нему ближе всего Швыдкой, недаром оба люди театральные и отлично понимают бесперспективность директив применительно к актерам и прочим сукиным детям. Остальные предпочитали от дебатов воздерживаться, полагая, что знают единственно верные ответы. Не зря у Радзинского в одном рассказе на дом к скульптору является комиссия принимать проект мемориала, осматривает скорбную Родину-мать, открывшую рот в беззвучном крике, и спрашивает:

— Чего это она у вас кричит?

А художник отвечает:

— Она зовет Луначарского.

Звали, звали, как без этого. Бывало, издевались над ним, но потом отчаянно ностальгировали, ибо он был министром, которого не боялись. Всех боялись, а его нет. Он был, конечно, никакой не начальник. Все знали его слабости: безумную любовь к молодой, красивой, глупой жене, страсть сочинять трагедии с социальным подтекстом, стремление реанимировать в советской элите вкус к «салонам». Ходасевич оставил убийственный очерк «Белый коридор» о том, как в Кремле, в каменевском салоне, Луначарский, ломаясь, читает чужие стихи, и все это с провинциальным актерским нажимом, «с выражением». «Быстро, быстро мчится время в мастерской часовщика». Ирония понятна, чего там, но несимпатична; Владислав наш Фелицианович вообще был мастер подмечать за другими мелкие и смешные черты и выглядеть на таком фоне довольно-таки демонически: «Здесь, на горошине земли, будь или ангел, или демон». Но вопрос о моральном праве на изысканное высокомерие остается открытым: не просто так Горький говаривал, что Ходасевич всю жизнь проходил с крошечным дорожным несессером, более или менее успешно выдавая его за чемодан. Луначарский не ангел и не демон, но человек в XX веке был куда большей редкостью. Он, само собой, фигура в высшей степени уязвимая, особенно с точки зрения хорошего тона, но и обаятельная, хотя бы по отсутствию претензий. Он отлично понимал уровень своих сочинений и не претендовал на роль арбитра вкуса. Иногда мне кажется, что он

сознательно подставлялся всеми этими декламациями, драматическими опытами и громокипящими статьями. Мог бы руководить культурой, как Троцкий армией: сухо, страшно, директивно. Воли-то ему хватало — вспомним, как он осадил футуристов, когда они попытались отменить все дореволюционное и вообще дофутуристическое искусство. Но он понимал, что палкой в искусстве многого не добьешься, и способность быть смешным, нелепым и уязвимым обеспечивала ему куда больший авторитет, чем Троцкому его хваленая сталь в голосе.

Правда и то, что, по замечанию Чуковского, он обожал подписывать, выписывать, направлять, вообще распоряжаться; чувство восхищения собственной внезапной значимостью было ему в высшей степени знакомо. Он, по его признанию в одном из писем жене, никогда толком не верил, что большевики возьмут власть и безнаказанно удержат ее долее трех дней; однако взяли! Он от радости вприпрыжку носился по коридорам Смольного с криком «Получилось, получилось!» Это так же вошло в анналы, как диспуты с Введенским и прощальное требование насчет бокала: жест и в Смольном не последняя вещь, особенно для человека, «брошенного на культуру». Что до любви к подписаниям, распоряжениям и рекомендательным письмам — это он так играл. Культура при нем была в значительной степени игровой стихией. Недаром его любимым прозаиком был Франс, мастер иронической дистанции; не нужно думать, что Луначарский был глуп. В его тактике было много юродства, что, вероятно, и позволило ему умереть своей смертью. Хотя кто знает, что было бы, доживи он до Большого террора. Ленинская любовь могла не спасти. Правда, он со своим хваленым легкомыслием мог бы и подать голос против махины, и тут уж результат был непредсказуем: кто-кто, а бывший наркомпрос авторитетом пользовался, а храбрость заразительна. Вспоминая тех, кто не дожил до 1937 года, мы говорим о везении, но не допускаем мысли, что кое-что могли бы переломить и они. Луначарский был конформист, конечно. Но трусом не был, понимал, что «с перепуганной душой» много не напишешь; берег не столько себя, сколько творческую способность.

Очень может быть, что Горький во второй редакции очерка о Ленине кое-что присочинял, чтобы защитить тех, кто нуждался в защите: Луначарский переживал не лучшие времена, и отношение Ленина к нему в этом втором варианте стало не в пример теплей. Но Ленин действительно делал исключение для него (и отчасти для Горького), выделяя их из каприйской школы и признавая небезнадежными. Горький, понятно, нужен был ему как источник

средств и мировой литературный авторитет, но Луначарского он, кажется, действительно… не скажу «любил», слово не из его лексикона, но относился к нему иронически-благодушно, не без любования. А все потому, что Ленину — цельному, законченному, монолитному — нравились цельные натуры, и Луначарский в самом деле беспримесный идеалист эпохи раннего русского марксизма. Ленин называл его «Броненосец „Легкомысленный“», и это, как большинство Ильичевых кличек, в точку. Луначарский иногда напускал на себя вид броненосца и громовержца, но легкомыслия было не спрятать. «Легкомыслие — от эстетизма у него», — говорил Ленин в очерке Горького (или Горький устами Ленина защищал впавшего в немилость наркома); допустить аутентичность этих слов легко, даже с поправкой на фирменное горьковское тире. Ленину нравились не те, кто думал по-ленински, а те, кому он мог доверять. За это — и тоже за абсолютную цельность характера — он любил Мартова; за масштаб личности прощал несогласия. Луначарского нельзя было заподозрить в двуличии: любуясь собой, богоискательствуя, даже декадентствуя, он был абсолютно искренен, и подозрительнейший Ленин не усомнился в нем ни на секунду. При этом он продолжал издеваться над его вкусами, негодуя на слишком тиражное издание «150 000 000» Маяковского и делая приписку: «А Луначарского сечь за футуризм». Но и сек — отечески, без обычной злобы; он понимал, что эстетские крайности наркомпроса не мешают ему быть преданнейшим сторонником Ленина среди всей большевистской когорты.

Недаром его ненавидел Сталин, враг цельных людей, подозревавший их в самом страшном — в неготовности ломаться и гнуться. Луначарский в самом деле ни в чем не изменился, не превратился в советского чиновника, не сделался держимордой, не выучился топать ногами на писателей и учить кинематографистов строить кадр. Легкомысленный и жизнерадостный Луначарский — Наталья Сац цитирует его совершенно ученическое четверостишие о том, что лучшей школой жизни является счастье, — был новому хозяину не просто враждебен, а противоположен, изначально непонятен. Стиль Луначарского мог быть фальшив, напыщен, смешон, но никогда не был административен. Он был последним советским наркомом — нет, пожалуй, еще Орджоникидзе, — умевшим внушить радость работы, желание что-то делать, азарт переустройства мира, в конце концов. Дальше опять пошли «начальнички» в чистом виде, люди, одним своим видом способные надолго отвадить от любой осмысленной деятельности.

Многие скажут, что Луначарский решал задачу заведомо

невыполнимую — придавал революции подобие человечности, натягивал на нее маску «человеческого лица». Это, может быть, в метафизическом отношении не очень хорошо, даже и в нравственном сомнительно. Но для тех, кого он спас, метафизика и хороший вкус были не важней и не актуальней обычного гуманизма. Того самого милосердия, которого было тогда очень мало. Главное же, он явил миру принципиально новый тип политика: творца среди творцов. А что натворил много ерунды, так ведь девяносто процентов литературы Серебряного века были макулатурой и пошлостью, но очарования это не отменяет.

Он был отправлен в почетную ссылку и умер, ни в чем не раскаиваясь, все так же заботясь только о том, чтобы это хорошо выглядело. Высшая добродетель легкомысленных позеров — презрение к смерти. Есть вещи поважнее.

Нам бы сегодня хоть одного такого министра, но для этого нужен как минимум опыт Серебряного века. Плюс то редчайшее сочетание самоубийственности и жизнеспособности, легкомыслия и бронебойности, таланта и моветонности, которое, боюсь, не повторяется на земле дважды.

МОГУ
Анна Ахматова (1889—1966)



Интерпретация Ахматовой как советского поэта (без всякой негативной модальности, свойственной понятию «советский» в девяностые) началась не вчера; наиболее убедительный текст на эту тему — статья Александра Жолковского «К переосмыслению канона» (1998). Там сказаны многие ключевые слова: «сила через слабость», «власть через отказ от потребностей», «аскетизм до мазохизма», «консервативно-монументальные установки», «любовь к застывшим позам». Всем этим, однако, советскость не исчерпывается — это вещи скорее вторичные и, так сказать, производные. Несколько ближе к делу — многократные упоминания разных авторов о фольклорности Ахматовой: иные ее тексты удивительно близки к сочинениям Исаковского и даже, страшно сказать, Прокофьева. Твардовский не зря любил и высоко ценил ее (что не одно и то же) — при том, что большинство поэтов-современников для него не существовали. Но «советскость» и «фольклорность» — вещи далеко не синонимичные, и более того: на раннем, наиболее подлинном своем этапе советская власть далеко не опиралась на традиционные фольклорные установки, весьма резко отбрасывала «коренное» и «национальное», почвенническая ориентация появилась у нее только в тридцатые. Эстетически Ахматова — явление как раз русское, а не советское, и подлинно всенародная ее слава началась тогда, когда советское уже побеждается и поглощается русским, архаическим, «консервативно-

монументальным». Не зря ее снова начали печатать в сороковом. Иной вопрос — что заставило расправляться с ней в сорок шестом? Оставайся она в рамках фольклорной установки «власть через отказ» и «сила через слабость» — ничего бы не было. Рискну сказать, что ключевой текст Ахматовой — крошечное предисловие к «Реквиему», и даже две строчки из него — ответ на вопрос: «— А это вы можете описать? И я сказала: — Могу».

Если б она даже не описала — то есть ничем не доказала абсолютной власти над собой и над словом, — этого «могу» было бы совершенно достаточно, чтобы остаться в истории русской литературы и вызвать негодование властей.

Из всех канонических фигур русской литературы и общественной жизни Ахматова остается наиболее спорной, вызывает самую живую ненависть — тому свидетельство не только чудовищный по наглости и безграмотности том Тамары Катаевой (будем милосердны к явной душевной патологии автора), но и регулярные попытки «снижения», «деконструкции», «развенчания» и прочих манипуляций с царственным ахматовским образом. Не совсем свободна от этого и недавняя — по-моему, хорошая — книга Аллы Марченко «Ахматова: жизнь». Думаю, дело не только в том, что культ Ахматовой созидался по преимуществу истеричками, воспевавшими ее с аханьем и придыханием, а потому вызывающими естественное желание несколько снизить навязчивый пафос. Проблема в том, что лирический герой — в отличие от героини, заполнившей собой все пространство, — в ахматовской поэзии как бы и не нужен, его нет, и это, кстати, обеспечивает хлебом и маслом немаленький отряд славистов, гадающих, что кому посвящено. Не считая акростихов «Борису Анрепу», все ахматовские посвящения могут быть смело адресованы любому ее спутнику, в том числе вымышленному и небывшему. Подозреваю, что герой «Поэмы без героя» — как раз и есть идеальный спутник, так и не попавшийся на пути, и главная лирическая коллизия Ахматовой — не столько страсть, сколько отсутствие ее объекта (в отсутствии какового и возникает отмеченный Мандельштамом в разговоре с Герштейн «аутоэротизм» — не нашедшая достойного повода страсть оборачивается на себя). Наиболее откровенно в этом смысле одно из лучших стихотворений дореволюционной Ахматовой:

Я любимого нигде не встретила:
Столько стран прошла напрасно.
И, вернувшись, я Отцу ответила:
«Да, Отец! — твоя земля прекрасна.

Нежило мне тело море синее,
Звонко, звонко пели птицы томные.
А в родной стране от ласки инея
Поседели сразу косы темные.

Там в глухих скитах монахи молятся
Длинными молитвами, искусными…
Знаю я, когда земля расколется,
Поглядишь ты вниз очами грустными.

Я завет твой, Господи, исполнила
И на зов твой радостно ответила,
На твоей земле я все запомнила,
И любимого нигде не встретила».

Можно, конечно, объяснить эту ситуацию завышенными требованиями лирической героини — ишь, все тебе мало, а между тем не последние люди сходили по тебе с ума. Но точнее будет интерпретировать ее как предельное выражение глубоко советской и весьма благотворной установки, которую я обозначил бы как ориентацию на самосовершенствование, а не взаимодействие; индивидуальный перфекционизм, а не достижение гармонии с другими. В сущности, если уж беспристрастно разбирать советскую систему координат и вдаваться в сущность бесцерковного аскетизма двадцатых-тридцатых, для здешней системы ценностей характерно, в общем, достаточно наплевательское отношение к «товарищам», несмотря на прокламированный альтруизм и заботу каждого обо всех. Вся эта забота носит характер достаточно абстрактный — в принципе же для советской морали характерен глубоко скрытый, но несомненный тезис «человек есть не самоцель, а повод». Все — любовь, ненависть, общение — нужно не для того, чтобы улучшить чужую жизнь, а исключительно для того, чтобы довести до совершенства самого себя. В ахматовской лирике герой нужен для авторского роста, а иногда для авторского самолюбования, как иной феминистке мужчина нужен для деторождения; автор никого не любит, потому что не видит достойного, но еще потому, что любовь к другому отвлекла бы от работы над собой. Это не столько даже советское, сколько ницшеанское: вечное усилие, направленное на преодоление человеческого в себе. И это преодоление человеческого, это сверхчеловеческое «могу» звучит у Ахматовой в большинстве зрелых стихов, не особенно даже маскируясь: «Так много камней брошено в меня, что ни один из

них уже не страшен» — ведь это и есть самая чистая формула ницшеанства в русской литературе, куда Горькому. Ахматова писала свою «Поэму без героя» всю жизнь, вся ее лирика описывается этой же формулой — потому что человеку нового общества не нужны люди. Они присутствуют в его жизни постольку, поскольку позволяют ему достигнуть новых степеней совершенства. Семья, гармоничный секс, дружба — все это мелко, все «слишком человеческое»: идеальный советский герой стремится к состоянию, когда ему никто не нужен. Ахматова переживает эту драму всю жизнь и время от времени вынужденно соприкасается с другими людьми — чаще всего, увы, спускаться с пьедестала заставляет проклятая физиология: «А бешеная кровь меня к тебе вела сужденной всем единственной дорогой». Но кровь-то ведет, а рассудок холоден; вот почему в ахматовской лирике мы не найдем ни одного убедительного мужского портрета, а лишь блеклые тени в одном и том же зеркале, призванном говорить только с хозяйкой и только о ней.

Это — советское. И это — замечательное, хотя, вероятно, и непереносимое в быту. В этом смысле Ахматова куда больше подходит советской власти, чем Маяковский, которому ее так часто противопоставляли. У Маяковского все поэмы — с героинями; «Лиличка» — живое, реальное лицо, как и Татьяна Яковлева, и Мария из «Облака». О мужчинах Ахматовой, если б не биографы, мы ничего не знали бы, хотя мужчины были, прямо сказать, не из последних: Гумилев, Шилейко, Пунин — лучшие умы, первостатейные таланты, а из ее текстов мы узнаем только, что один ее гнал, другой, напротив, никуда не выпускал, а третий систематически унижал, и все эти злодеи взаимозаменяемы. Все они нужны лишь для того, чтобы принять позу «я к тебе никогда не вернусь»: но разве это не есть высшая степень того самого советского самосовершенствования, когда уже никто не нужен? Только такие сверхлюди могут осуществить советскую сверхзадачу — разумеется, непосильную для традиционного персонажа; и глубоко неслучаен взаимный интерес — и явная взаимная симпатия, лишенная, впрочем, намека на человеческую теплоту, — Ахматовой и Солженицына, другого сверхчеловека, поднявшегося над всем обыденным, над любой «мелкой жалостью».

Могут сказать, что это было и у Цветаевой и, более того, открытым текстом описано в известном отчаянном письме Сергея Эфрона к Волошину: люди для Марины — давно уже только топливо для лирической печи и т. д. Но в случае Цветаевой, во-первых, это было далеко не правилом — и ее-то лирические герои как раз вполне различимы; более того, в цветаевской поэтической

и человеческой практике мы найдем массу влюбленностей и дружб, массу ситуаций — начиная с Сонечки и кончая Штейгером, — когда она не ради себя, а ради других проявляла великолепную, самоубийственную щедрость. Главное же — способность использовать человека как повод сама Цветаева воспринимала как трагедию и жестоко корила себя за это; в сущности, это было не априорной установкой, а тяжелой неизбежностью, единственным выходом. Слишком богатая, чтобы жить с другими, слишком сложная и притом неуравновешенная, Цветаева физически, по самой природе своей не была приспособлена к долгим и ровным отношениям, и Эфрон не исключение: их связь была цепочкой разлук, расхождений, разрывов. Грубо говоря, цветаевская способность воспламеняться и тут же остывать, написав очередной цикл, — не от хорошей жизни. Когда нельзя жить — остается делать из отношений литературу. Найдись человек, готовый терпеть ее взбалмошность и перепады, но притом равный ей по таланту, она никоим образом не пыталась бы его поработить и, думается, полюбила бы вполне искренне, как любила Пастернака (есть, правда, шанс, что такие отношения возможны были для нее лишь заочно). То, что для Цветаевой было вечным источником самобичевания, для Ахматовой было изначальной стратегией: она допускала к себе только тех, кто изначально был способен на служебную роль, готов к ней и даже находил в ней некое мазохистское наслаждение. Другие — не столько повод для речи, не столько дрова для печи, сколько инструмент бесконечного самосовершенствования, шлифования авторского «я»; каждый разрыв прибавляет силы, и потому в разрыве все дело. К нему героиня устремлена изначально, с первых дней обдумывает, как его обставить, и любые попытки (слаб человек) сойти с этого пути, впасть в трогательную зависимость заканчиваются грубейшими, унизительными поражениями, властно возвращающими героиню на прежний одинокий путь. В биографии Ахматовой такая слабина была одна — случай с Гаршиным, с которым она, кажется, всерьез рассчитывала жить мирно и уютно, позволив себе наконец сбросить маску сверхженщины, полубогини: он-то ее и бросил, заслужив самую горячую, до гроба не остывшую ненависть. Стоило понадеяться, что некто «до самой ямы со мной пойдет», как именно этот некто, ничем не лучше, а то и хуже выдающихся предшественников, на ровном месте предает, без всякого внешнего предлога. Ахматова, кстати, особенно возмущалась беспричинностью этого разрыва и часто упоминала об этом в разговорах с конфидентками: «Это всегда случается нипочему».

Спорить об Ахматовой мне приходилось много и со многими — я сам не вполне отдаю себе отчет в причинах стойкой и ранней привязанности к ней; в принципе мне никогда не нравилось ницшеанство, особенно в лирике, и принцип «человек как повод» тоже не особенно меня устраивает, особенно когда этим поводом становлюсь я сам. Думаю, заочная симпатия, чтобы не сказать любовь, диктуется одним предположением: Ахматова была из числа людей, которым можно рассказать о себе все и которые найдут единственно нужные слова. Мне всегда представлялось, что потолок человеческих способностей и, более того, высшая цель человека на земле — перемигнуться, обменяться словом в невыносимых обстоятельствах; и с Ахматовой такая форма контакта возможна, даже оптимальна. Она из тех мандельштамовских женщин, «сырой земле родных», у которой хватает сил приветствовать рожденных и сопровождать умерших; для этого ведь тоже нужна сверхчеловечность — ибо равенство с жизнью и смертью обычному человеку не под силу, он слишком внутри процесса. Ахматова из тех истинно советских сверхгероинь, которых не отпугивает грязь, не смущает смерть, которые все брошенные в них камни оправляют и носят с исключительным достоинством; Ахматова — идеальный собеседник для отчаявшихся, не утешающий (да это чаще всего и бессмысленно), но демонстрирующий ту высоту духа, в присутствии которой все легко и переносимо. Ей, безусловно, не было дела до большинства партнеров, героев романов, до всех ее спутников, зачастую многолетних, — но до случайного попутчика, гостя, вагонного собеседника ей было дело, тому порукой множество встреч и единственно точных слов, которые она для таких людей находила. Попутчик для нее важней спутника, дальний дороже ближнего — и это тоже очень советское, и очень хорошее. Думаю, с Ахматовой было невыносимо жить, но поговорить с ней было большой радостью — почему она и становилась невольной исповедницей для множества назойливых собеседниц; однако не сказать, чтобы эта роль ее тяготила. Из тех, кто не был склонен к откровенности — как, например, Анна Саакянц, человек явно цветаевского и даже эфроновского склада, — она старалась вытащить личные истории, намеками или комплиментами спровоцировать на исповедь; это было ей нужно, конечно, не по причине низменного любопытства и даже не ради самолюбования, а потому, что это была, по сути, единственно доступная ей форма контакта. Есть люди, рожденные, как Горький, бесконечно рассказывать истории из своей жизни (Ахматова, впрочем, тоже это любила и почти не варьировала их — это называлось в ее обиходе «поставить

пластинку»); есть рожденные для полемики, интеллигентского трепа, споров о словах, а есть прирожденные исповедницы; Ахматова умела слушать, потому что не любила откровенно говорить, да это и не входило в ее задачи. Такие, как она, призваны не приобретать, а отсекать новые и новые связи, а потому общение с людьми было для нее почти непреодолимой трудностью. Писать письма она не просто не любила, а не умела, объясняя это врожденной аграфией. Дружить с женщинами (с мужчинами не дружат) не умела тем более. Единственная подруга — Срезневская — была подругой больше на словах; думаю, более или менее откровенная дружба получалась только с Глебовой-Судейкиной, человеком сходных установок (весьма типичных, кстати, для Серебряного века — почему из этого Серебряного века и получился недолгий русский коммунизм).

При этом, конечно, Ахматова была лириком исключительной силы — именно силы, входящей в набор советских добродетелей и доминирующей в этом наборе. Музыкальность властная, доминирующая, безошибочно выбранные размеры, лаконизм, бесстрашие на грани бесстыдства — все это черты большого поэта; но ведь больших поэтов в XX веке было много. А вот поэтов, которые бы через всю жизнь пронесли великолепное презрение ко всему человеческому и жажду сверхчеловечности, тоску по герою, которого не бывает, и радостное приятие испытаний, которые совершенствуют нас, если не убивают, — в России единицы. В Испании я назвал бы гениального лирика Леона Фелипе, к которому Ахматова, прочитав «Дознание» в переводе Гелескула, на полном серьезе ревновала: «Это я должна была написать!» Он был, кстати, любимым поэтом другого сверхчеловека, тоже более или менее безразличного к окружающим, — Че Гевары. Фелипе мексиканского периода — после эмиграции — в этом смысле особенно показателен; презрение к жизни возведено у него в ту степень, когда собственное бытие вызывает лишь легкое, чуть брезгливое умиление, кажется случайностью, мелочью — думаю, Ахматова подписалась бы под одним из лучших его текстов:

«Эта жизнь моя — камешек легкий, словно ты. Словно ты, перелетный, словно ты, попавший под ноги сирота проезжей дороги; словно ты, певучий клубочек, бубенец дорог и обочин; словно ты, пилигрим, пылинка, никогда не мостивший рынка, никогда не венчавший замка; словно ты, неприметный камень, неприглядный для светлых залов, непригодный для смертных камер… словно ты, искатель удачи, вольный камешек, прах бродячий… словно ты, что рожден, быть может, для пращи, пастухом несомой… легкий камешек придорожный,

неприкаянный, невесомый».

Вот что такое сверхчеловечность, а не всякие там бряцания национальностями или датами. Это все как раз — самая что ни на есть вонючая человечность; а сверхчеловек — камень, которому никто не нужен и который никогда не пойдет на строительство всякого рода замков. Сверхчеловек — не тот, кто говорит «Хочу», а тот, кто в тюремной очереди говорит «Могу».

И как хотите — настоящей поэзии без этого не бывает; поэтому в советское время она была возможна всему вопреки, а сейчас, за редчайшими исключениями, ахти.

ТРЕЗВЫЙ ЕСЕНИН
Сергей Есенин (1895—1925)



Есенину в литературе не повезло. Говорю это с полным сознанием его преувеличенной славы: редко когда поэт его масштаба — достойного, но не чрезвычайного — попадал во всенародно любимые гении. Мандельштаму до есенинского культа так же далеко, как Есенину до мандельштамовского таланта; да что там — Блоку, талантливым эпигоном которого Есенин был с деревенского своего начала и до трагического конца, ни при жизни, ни после смерти не светила такая популярность. Все понимают, что Блок гений, даже те, кто не любит его, — но вряд ли капитан подводников будет грабить библиотеку в портовом городе, чтобы непременно взять на борт книжку стихов Блока. «Не могу уйти в море без Есенина!» Правда, капитаном этим был Маринеско, потопивший «Густлова» и «Шойбена»: одни называют это «атакой века», другие — убийством мирных граждан (на обоих судах преобладали беженцы, шел январь 1945 года), а сам Маринеско был разжалован за алкоголизм и кончил жизнь снабженцем, — но посмертно канонизирован, как и Есенин. Правда и то, что Есенин был любимым поэтом блатных, как свидетельствует не только главный знаток темы Варлам Шаламов, но и множество рядовых репрессированных; однако даже блатные, сидевшие при Сталине, реабилитированы в общественном сознании, да и надо ли в России оправдывать блатного? Вор, как заметил Синявский, — культовый, любимый персонаж народного сознания, сродни

художнику; а любимец воров — Есенин, давший их тоске по прошлому и мечтам о красивой любви наиболее адекватное литературное оформление. Страсть к убийству или самоубийству, скандалу, спирту, презрение к женщине, тоска по старушке-матери — все он, самый, так сказать, матерный в прямом смысле советский лирик. И тем не менее вся эта бешеная слава — бесчисленные портреты с трубкой, волна женских и литераторских самоубийств после смерти Есенина, сотни песен на его стихи, паломничество поклонников в Константиново, культ среди блатных и «патриотов» (большой этической разницы между ними нет) — все это именно невезуха.

Есенин стал близок народу (точней — люмпенизированной и самой отвратительной его части), когда деградировал и спился; здорового и действительно очень талантливого Есенина в полном блеске его природного дара в России почти не знают. Владимир Новиков проницательно заметил, что Есенина записали в почвенники, архаисты, представляют стенающим по старине, — тогда как Есенин был радикальным новатором, авангардистом, поэтом великой революционной утопии, и к Маяковскому он куда ближе, нежели к своему демону Клюеву. Но великого Есенина, автора «Инонии», «Сорокоуста» и лирики до 1922 года, автора полных горького разочарования драматических поэм «Пугачев» и «Страна негодяев», — в России не знают, а в прочем мире он и подавно непонятен. Есенин стал доступен массам только в состоянии нарастающей деменции, не тогда, когда изобрел свой замечательный дольник (более прозаизированный, разговорный, непосредственный, чем у Маяковского), а тогда, когда принялся упражняться в жанре кабацкого романса, не просто регулярным, а банальным стихом. У него и среди этого сора случались блестящие удачи, например:

Сыпь, гармоника! Скука… Скука…
Гармонист пальцы льет волной.
Пей со мною, паршивая сука.
Пей со мной.

Излюбили тебя, измызгали,
Невтерпёж!
Что ж ты смотришь так синими брызгами?
Или в морду хошь?

В огород бы тебя, на чучело,
Пугать ворон.
До печенок меня замучила

Со всех сторон.

Сыпь, гармоника! Сыпь, моя частая!
Пей, выдра! Пей!
Мне бы лучше вон ту, сисястую,
Она глупей.

Я средь женщин тебя не первую,
Немало вас.
Но с такой вот, как ты, со стервою
Лишь в первый раз.

Чем больнее, тем звонче
То здесь, то там.
Я с собой не покончу.
Иди к чертям.

К вашей своре собачей
Пора простыть.
Дорогая… я плачу…
Прости… Прости…

Это не бог весть что такое на фоне того же «Сорокоуста» или «В том краю, где желтая крапива», или в сравнении с «Песнью о собаке», над которой рыдают не только алкоголики (эти рыдают по любому поводу), а и дети, которые понимают в стихах больше взрослых. И все-таки это стихи первого класса, каких у позднего Есенина все меньше. Начинаются паразиты, ошибки словоупотребления, грамматические ляпы — в общем, речь алкоголика:

Цветы мне говорят: прощай,
Головками склоняясь ниже,
Что я вовеки не увижу
Ее лицо и отчий край.

Говорят «Прощай» — или говорят, что не увижу? Двойное управление, обессмысливающее всю строфу, плюс дикий набор штампов: стихотворение обычно определяется первой строчкой, учил Гумилев, — так вот здесь эта первая строчка даже в альбомном стихотворении надсоновских времен гляделась бы пошлостью. А он считал весь этот цикл отличным, новой строгой простотой веяло от него. Видимо, чем глубже он погружался в

распад, тем большей удачей казался ему сам факт сочинения чего-то рифмованного, да еще строгим размером. Ведь дольник сложней рутинного ямба или анапеста, им — внешне разбренчанным, но внутренне строго организованным — трудней управлять. Однако дольник ему уже не давался, и даже лучшая из его поздних вещей — «Черный человек» — написана по большей части то анапестом, то хореем. Впрочем, и поздний Маяковский, теряя власть над стихом, перешел на тяжеловесный и довольно уродливый ямб «Во весь голос». Поэта доводят до самоубийства не разладившиеся отношения с возлюбленными — возлюбленных много, будут и новые, — а утрата контакта с собственным даром, неуправляемость стиховой материи. С женщиной почти всегда можно договориться, — поди договорись с ритмом.

Есенина знают по совершенно бездарным и клишированным стихам «Письмо к матери», являющим собой неизобретательную вариацию на тему пушкинской «Подруги дней моих суровых», по довольно фальшивому и тоже пьяному обращению к собаке Качалова («Давай с тобой полаем при луне» — собака на луну не лает, а воет, и вообще что за кокетство?!), по песне Григория Пономаренко на стихи «Отговорила роща золотая» — стихи, в которых отчетлив все тот же распад, ибо ни одной темы автор не может выдержать дольше четырех строк и переходит с мысли на мысль, с предмета на предмет, следя за всем равнодушно-пьяным взором, в элегической первой стадии опьянения (на второй начнутся вопросы «Что ты смотришь так синими брызгами?»). Еще знаменитей чудовищный романс «Клен ты мой опавший, клен заледенелый» — но уже не по причинам лирическим, а в силу соблазна заменить там одну букву, чтобы получилась смешная непристойность. Заметим, что после этой замены стихотворение в самом деле обретает некоторый пронзительный лиризм, становится, по выражению Ахматовой, «достаточно бесстыдным, чтобы быть поэзией». Вся эта преувеличенная и вот именно что пьяная нежность к деревьям, зверью, месяцу и т. д. рассчитана на такую же поддавшую аудиторию, и как в «Хоббите» лунные буквы видны только при определенной фазе луны, так и стихи эти со всеми их пороками могут вышибить слезу или восторг только у того, кто до них допился. Говорят, что так же надо читать Дилана Томаса, но Томас и спьяну держал форму, не сваливаясь притом в банальщину. Народное отношение к Есенину полней и насмешливей всего отражено Шукшиным в рассказе «Верую»:

«— Вот жалеют: Есенин мало прожил. Ровно — с песню. Будь она, эта песня, длинней, она не была бы такой щемящей. Длинных песен не бывает.

Нет, Есенин… Здесь прожито как раз с песню. Любишь Есенина?

— Люблю.

И поп загудел про клен заледенелый, да так грустно и умно как-то загудел, что и правда защемило в груди. На словах „ах, и сам я нынче чтой-то стал нестойкий“ поп ударил кулаком в столешницу и заплакал и затряс гривой.

— Милый, милый!.. Любил крестьянина!.. Жалел! Милый!..»

Все это по-своему трогательно, но к поэзии отношения не имеет. Однако именно этот, антипоэтичный Есенин, корявый уже не от желания выглядеть крестьянским поэтом, а от элементарной неспособности управиться с речью, — нравится массам; точней, им нравится состояние подпития, в котором подобная поэзия кажется верхом лирического мастерства и таланта. Всенародная любовь к позднему Есенину и полное забвение раннего — диагноз стране, а не поэту. Между тем первые два тома канонического есенинского пятитомника — довольно серьезное явление. Есенин — поэт не высшего, но хорошего класса; не Заболоцкий, до которого ему не хватает глубины, и не Твардовский даже, ибо Твардовский интеллектуальней, но в смысле новаторства и непосредственности он, пожалуй, превосходил того и другого. Иной вопрос, что, исчерпав эту свою раннюю поэтику, он должен был куда-то двинуться — и поэтически, и биографически: тут были две возможности — вверх или вниз. Он пошел вниз, к алкогольной деградации. Винить ли его в этом? Множество поэтов, исписавшись, портили чужую жизнь — он всего лишь загубил свою, да еще, может, жизнь Гали Бениславской.

Поздний Есенин метался, с крестьянской хитростью пытался приспособиться к советскому антуражу, но выдавал перлы вроде «Неповторимые я вынес впечатленья» в программном стихотворении «Русь советская». От этого стихотворения в народной речи осталась строчка «Задрав штаны, бежать за комсомолом», произносимая при виде неуклюжих попыток конформизма. Все впечатление даже от сравнительно удачных вещей 1924—1925 годов портит сочетание отчаяния с неистребимой расчетливостью: Есенин многое умел в поэзии, но категорически не умел петь чужим голосом. У него вообще не очень хорошо было с поэзией рассудочной, описательной и повествовательной, но метафоры превосходны — строчки вроде «Изба-старуха челюстью порога жует пахучий мякиш тишины», хоть и стали уже хрестоматийными, но всякий раз радуют заново. Есенин — поэт тех тонких и сложных состояний, какие переживала вся Россия с 1916 по 1922 годы: кругом страшно, но чувствуется соседство Бога, близко сверхчеловеческое и

внеисторическое состояние, нечто пугающее, но ослепительное, небывалое, способное, кажется, перевернуть судьбу всего мира. Из этого родились «Двенадцать» Блока, «Флейта-позвоночник», «Про это» и «Четвертый интернационал» Маяковского, «Сестра моя жизнь» и «Разрыв» Пастернака, «Anno Domini» Ахматовой, «Версты» Цветаевой, «Tristia» Мандельштама, «Пришествие», «Иорданская голубица», «Небесный барабанщик», «Пантократор» и «Исповедь хулигана» Есенина.

Мы не станем здесь вдаваться в особенности его мировоззрения — у него, строго говоря, мировоззрения и не было. Важней и интересней всего в этой грозной книге — поэзии русской революции, которую давно толком никто не собирал и не переиздавал, — ее мощный евангельский подтекст. Все без исключения воспринимали революцию как пришествие Христа, но каждый видел его по-своему: для Блока Христос — во главе революционного патруля и несет не столько обновление, сколько гибель. Для Маяковского и Есенина тема Христа — личная: думаю, Маяковский легко мог бы приложить к себе слова Есенина «Не молиться тебе, а лаяться научил ты меня, Господь». Лирический герой Есенина — «непокорный, разбойный сын», и главная тема его революционной лирики — именно сыновний бунт. Тут они оба, друзья-враги-соперники, звучат в унисон: «Я ж тебя, пропахшего ладаном, раскрою́ отсюда — до Аляски!» — «Даже Богу я выщиплю бороду оскалом моих зубов». Интересно, что и у Есенина, и у Маяковского эти припадки буйного кощунства — даже и эстетически не больно-то впечатляющие — сменялись жалобами, мольбами, смирением: «Врывается к Богу, боится, что опоздал, плачет и целует ему жилистую руку». — «О, Саваофе! Покровом твоих рек и озер прикрой сына». У обоих — жертвенная готовность умереть во искупление грехов Родины. Бунт Есенина выродился потом в буйство, бунтарство — в «хулиганство», но то, что случилось с Маяковским, было ничем не лучше: его бунт переродился сперва в оду насилию, бессмысленному и беспощадному, а потом в апофеоз стальной дисциплины. Андрей Синявский горько-иронически сопоставил: 1921 — «Левой, левой, левой!», 1927 — «Жезлом правит, чтоб вправо шел: пойду направо, очень хорошо». Иной раз подумаешь — кабацкий вариант Есенина предпочтительней.

Трагедия революционной лирики Есенина заключается не только и не столько в том, что лирический герой с самого начала ощущает себя жертвой, приносимой на алтарь будущего всеобщего счастья; трагедия еще и в том, что эта жертва никого не спасет, — Россия не годится для искупления, не с может построить новый мир, не войдет в рай.

Лестница к саду твоему
Без приступок.
Как взойду, как поднимусь по ней
С кровью на отцах и братьях?

И даже то, что сам он в этой крови не повинен, — «не расстреливал несчастных по темницам», — не избавляет героя от чувства вины: жертва его не принята. Однако мысль о том, что Россия проклята, что винить следует ее, а не себя, — слишком невыносима. Лишь зрелый Есенин, на высшей точке своего литературного развития, в 1922—1923 годах, припечатает ее именем «Страны негодяев». И такое название для революционного эпоса — более чем симптоматично.

Впрочем, уже и в «Пугачеве» (1921) содержится прозрение: азиатская Русь хочет не свободы, а зверства, и все насилие направлено на «слабых и меньших», и из всей пугачевской вольницы не выйдет ничего нового. Истинный протагонист, авторский голос в поэме — Хлопуша, и не зря его монолог Есенин читал на вечерах с особенной охотой (запись этого чтения сохранилась — вместо ангельского голоса, которого ждешь, удивителен этот глинистый, рязанский, корявый, совершенно мужичий). Хлопуша мечтает, «чтоб гневные лица вместе с злобой умом налились», — но эта мечта неосуществима. Тот же авторский голос в «Стране негодяев» уже распределен между Чекистовым и Замарашкиным: разумеется, все симпатии Есенина на стороне крестьянского сына Замарашкина, но и вслед за Чекистовым он, кажется, готов повторить — «Я готов тяжело и упорно презирать вас тысячи лет, потому что хочу в уборную, а уборных в России нет». Это почти тем же размером и с той же интонацией, что «Полевая Россия, довольно волочиться сохой по полям! Нищету твою видеть больно и березам, и тополям». Ни один крестьянин не станет идеализировать крестьянский быт, и Есенин любил Россию либо сказочной, синей и звездной, несколько билибинской и рериховской, как в поэме «Микола», либо будущей — «Новой Америкой», как называл ее Блок (Есенин выражался прозаичней — «Железный Миргород»). Нынешняя крестьянская Россия обречена, у него нет на этот счет никаких иллюзий. Это ничуть не идиллическая страна его поздних пьяных стихов — это, братцы, довольно жестокое и жуткое место:

В том краю, где жёлтая крапива
И сухой плетень,
Приютились к вербам сиротливо
Избы деревень.

Там в полях, за синей гущей лога,
В зелени озер,
Пролегла песчаная дорога
До сибирских гор.

Затерялась Русь в Мордве и Чуди,
Нипочем ей страх.
И идут по той дороге люди,
Люди в кандалах.

Все они убийцы или воры,
Как судил им рок.
Полюбил я грустные их взоры
С впадинами щек.

Много зла от радости в убийцах,
Их сердца просты,
Но кривятся в почернелых лицах
Голубые рты.

Я одну мечту, скрывая, нежу,
Что я сердцем чист.
Но и я кого-нибудь зарежу
Под осенний свист.

И меня по ветряному свею,
По тому ль песку,
Поведут с веревкою на шее
Полюбить тоску.

И когда с улыбкой мимоходом
Распрямлю я грудь,
Языком залижет непогода
Прожитой мой путь.

Это отличные стихи — точные, музыкальные, и образ России в них узнаваем для любого, кто тут жил хоть неделю: каторжная красавица, адская, тоскливая, ветреная страна. Тут есть, конечно, все та же языковая корявость — «много зла от радости в убийцах», — но авторскую мысль это никак не затемняет, и образ четок. Между тем это 1915 год — к двадцати годам Есенин фактически достиг своего потолка; ничего более внятного и

притом совершенного он о России больше не сказал. Есенинская нота в лирике — вот эта. Надо было очень постараться, чтобы описанная здесь страна желтой крапивы и бесконечной каторжной дороги стала казаться идиллической, идеальной, и Советская Россия в этом смысле преуспела — в «Москве кабацкой» Есенин заностальгировал по той самой деревенской Руси, из которой сбежал. Но после непринятой жертвы что же и делать еще, как не спиваться?

Есенин был, конечно, по преимуществу поэтом всечеловеческого братства, но не марксистского, боже упаси: ощущение единства с миром проистекало у него из врожденного, острого, не оставлявшего его до конца чувства единства участи. С фольклорной простотой, с великолепной ясностью и непритязательностью выражено оно у него в «Иорданской голубице» — самой мирной поэме религиозного цикла:

Братья мои, люди, люди!
Все мы, все когда-нибудь
В тех благих селеньях будем,
Где протоптан Млечный Путь.

Не жалейте же ушедших,
Уходящих каждый час, —
Там на ландышах расцветших
Лучше, чем в полях у нас.

Страж любви — судьба-мздоимец
Счастье пестует не век.
Кто сегодня был любимец —
Завтра нищий человек.

Это чувство в той же прекрасной неизменности отразилось в одном из сравнительно поздних стихотворений, где чувствуется уже болезнь — все тот же пьяный, блуждающий взгляд, та же неспособность сосредоточиться на одном предмете; однако тут он еще умудряется взять себя в руки. Это начало 1924 года. Из этих стихов народом любима одна строфа — худшая; читатель легко ее узнает. Прочее как-то ускользает от внимания самоумиленных алкоголиков, а между тем в этой поэтической декларации — вся суть есенинского характера и дара:

Мы теперь уходим понемногу
В ту страну, где тишь и благодать.
Может быть, и скоро мне в дорогу

Бренные пожитки собирать.

Милые березовые чащи!
Ты, земля! И вы, равнин пески!
Перед этим сонмом уходящих
Я не в силах скрыть моей тоски.

Слишком я любил на этом свете
Все, что душу облекает в плоть.
Мир осинам, что, раскинув ветви,
Загляделись в розовую водь.

Много дум я в тишине продумал,
Много песен про себя сложил,
И на этой на земле угрюмой
Счастлив тем, что я дышал и жил.

Счастлив тем, что целовал я женщин,
Мял цветы, валялся на траве
И зверье, как братьев наших меньших,
Никогда не бил по голове.

Знаю я, что не цветут там чащи,
Не звенит лебяжьей шеей рожь.
Оттого пред сонмом уходящих
Я всегда испытываю дрожь.

Знаю я, что в той стране не будет
Этих нив, златящихся во мгле.
Оттого и дороги мне люди,
Что живут со мною на Земле.

Здесь многое плохо — и эта «розовая водь» (бессуффиксное словообразование становится у позднего Есенина навязчивым до полного дурновкусия — вся эта водь, стынь, звездь и пр. выглядит уже не языкотворчеством, а насильственным втискиванием слов в строчки), и кокетливое «мял цветы», и звенящая лебяжья шея — произвол вместо лирической дерзости, потому что никакая шея, хотя бы и лебяжья, не звенит, и глагол нужен был другой, но его лень было искать. Нет тут и единого лирического настроения — «не в силах скрыть моей тоски» и «счастлив тем, что я дышал и жил»: синтеза нет, есть, что называется, два в одном — посреди трагического лирического монолога герой начинает искусственно

бодриться да еще оправдывать свои художества тем, что не бил зверья по голове (а по другим местам типа можно). В общем, двадцать четвертый год есть двадцать четвертый год. Но никто из русских поэтов не дал более четкой формулы русского братства, основанного на единстве участи: «оттого и дороги мне люди, что живут со мною на Земле». Тоже, знаете ли, не шутка — и жить на Земле, и так сказать.

ОЧКАРИК И КЕНТАВРЫ
Исаак Бабель (1894—1940)



Из всех русских литературных загадок XX века Бабель — самая язвящая, зудящая, не дающая жить спокойно. Потому так и жалко двадцати четырех пропавших папок его архива, что в них, может, был ответ. На самом деле ясно, что не было, — прятались там, может, как в архиве Олеши, крошечные, по пять-шесть строчек, записи о том, как он не может больше писать. Сделанное Бабелем — вещь в себе, законченный герметичный корпус текстов, состоящий из трех циклов (ранние вещи не в счет). Цикл первый — конармейский, второй — одесский, третий — известный нам очень фрагментарно сборник рассказов о коллективизации и примыкающие к нему интонационно и стилистически поздние рассказы о Гражданской войне (лучший из них — «Иван-да-Марья»).

С этим и приходится иметь дело. Стало общим местом утверждение, что Бабеля навеки поразили два мира — мир его родной Одессы, биндюжников, бандитов, матросов, проституток, и мир Конармии времен польского похода, закончившегося, кстати сказать, полным провалом: разоренные еврейские местечки, могучие начдивы, кони, с которыми он так толком и не научился управляться… На первый взгляд в этих двух мирах много общего: и там и тут обитают бедные и слабые еврейские мудрецы, на глазах у которых утверждает себя пышная и цветущая ветхозаветная жизнь. Типа «слабый человек культуры», как назвал эту нишу Александр Эткинд, наблюдает за мощной

растительной жизнью плоти, за соитиями и драками простых первобытных существ — женщин с чудовищными грудями, при скачке закидывающимися за спину, и мужчин с гниющими ногами и воспаленными глазами. И в самом деле между каким-нибудь бабелевским гигантским Балмашевым или Долгушовым и столь же брутальным Менделем Криком или Савкой Буцисом не такая уж большая на первый взгляд разница: сидит хилый, любопытный ко всему, хитрый очкарик и с равным восхищением наблюдает аристократов Молдаванки, «на икрах которых лопалась кожа цвета небесной лазури», и конармейских начдивов, чьи ноги похожи на двух девушек, закованных в кожу. Тут можно было бы порассуждать о том, какая вообще хорошая проза получается, когда слабые люди пишут о сильных. Вот когда сильные про сильных — это совсем не так интересно. Джек Лондон, например, или Максим Горький. А вот когда книжный гуманист Бабель про начдивов и бандитов — тут-то и начинается великая проза, легко говорить банальности в таком духе. На самом деле трудно выдумать что-нибудь более далекое от реальности. Два главных мира бабелевской прозы — Одесса, где орудует Беня Крик со товарищи, и Западная Белоруссия, через которую проходит с боями Конармия, — не просто несхожи, а друг другу противоположны. Обратите внимание, граждане мои и гражданочки, вот на какой момент: конармейские рассказы Бабеля многими признаются за бесспорные шедевры, но как-то в наше время не читаются, да и вообще слава их бледнеет на фоне триумфального успеха немногочисленных, общим числом меньше десятка, одесских рассказов про Беню Короля. Про Остапа Бендера написано в сто раз больше — два полновесных романа общей толщиной в семьсот страниц, а ведь Беня Крик ничуть не уступает ему ни в яркости, ни в славе, ни в нарицательности. Самая ставящаяся во всем мире русская пьеса двадцатых годов — бабелевский «Закат», исправно переживший все «Бронепоезда» и перегнавший по количеству экранизаций даже «Дни Турбиных». Да и поставьте, наконец, эксперимент на себе: как приятно в тысячный раз перечитывать «Одесские рассказы» и какая мука освежать в памяти «Конармию», даже самые светлые вещи оттуда вроде «Пана Аполека»! Невозможно же. Ужас. Как сам автор сказал: «И только сердце мое, обагренное убийством, скрипело и текло». Все скрипит и течет, каждое слово через силу. И ведь не сказать, чтобы в «Одесских рассказах» меньше было натурализма. Еще и больше, пожалуй. Тут и Цудечкис, стирающий свои носочки, и Любка Казак с такой же чудовищной грудью, как у конармейской женщины Сашки. И проститутки одесские точно так же говорят «Сделаемся», как эта Сашка, когда ей надо

сосватать жеребца — покрыть ее кобылу. Но вот поди ж ты — одесскую прозу Бабеля читаешь с наслаждением, а конармейскую с ужасом, в обоих случаях отдавая должное таланту и новаторству повествователя. Не сказать даже, чтобы так уж различался стиль: тот же замечательный, счастливо найденный гибрид ветхозаветной мелодики, ее скорбных повторов и постпозитивных притяжательных местоимений («сердце мое», «чудовищная грудь ее») с французскими натуралистами, привыкшими называть своими именами то, о чем прежде говорить не позволялось. Возьмите любой достаточно радикальный фрагмент прозы Золя — из «Накипи», где служанка рожает в горшок, или из «Нана», где куртизанка наряжает девственника в свою ночную рубашку с рюшечками, — перепишите в библейском духе, с интонацией скорбного раввина, и будет вам чистый Бабель, не особенно даже скрывающий генезис своей прозы. В том-то и штука, что у него в «Гюи де Мопассане» и отчасти в «Справке» все это открытым текстом написано. Загадка не в том, как это сделано, а в том, почему в одних случаях такая проза дает эффект бодрящий и духоподъемный, а в другом — забивает тебя по шляпку.

Легко сказать, что в «Конармии» все время происходит что-то ужасное, а в «Одесских рассказах» все легко и весело. Шутка, однако, в том, что у Бабеля нелегко и невесело везде — в одесском цикле убивают не меньше, чем в конармейском, и тоже в живот, как в «Смерти Долгушова». И коров режут, и рэкетом, по-современному говоря, занимаются, и крохотная торговка тетя Песя катается по полу, оплакивая сына, и гиганта Фроима Грача, на чьем пальце, как на турнике, мог подтягиваться его внук, ставят к стенке. Мир одесских биндюжников и бандюганов ничуть не менее кровав, а если вспомнить киноповесть «Беня Крик», так и сам Беня Король кончает ничуть не лучше, чем убитый комбриг два. Все смертны, и у Бабеля попросту не бывает прозы, в которой бы не совокуплялись и не убивали, и над всем этим не горели бы, усмехаясь, крупные звезды. Кровь, слезы, сперма — обычный его набор, что в Одессе, что под Берестечно или Молодечно. Однако вот в чем штука: в Одессе все это происходит как-то по-человечески. Тут все свои: Беня Крик может резать коров мосье Эйхбаума, но влюбляется в его дочь и заканчивает дело миром. Савка Буцис может выстрелить в живот Иосифу Мугинштейну, но Беня поговорит с Тартаковским по кличке Полтора Жида, и матери покойного Мугинштейна назначат приличную пенсию, а налетчик вместе с объектом налета обеспечат несчастному Иосифу похороны по высшему разряду. Цудечкис пробудет сутки в заложниках у Любки Казак, но научит ее ребенка сосать молоко

из бутылочки — и все долги ему простятся. То есть можно как-то договориться. Эти люди могут друг друга убивать, брать друг у друга в долг, не отдавать, стрелять, мучить и унижать друг друга, даже устраивать друг другу погромы, как в «Истории моей голубятни». Но все они покуда люди, то есть между ними хотя бы в потенции возможен общий язык. Их объединяет Молдаванка, «щедрая наша мать». У них есть общая Одесса с ее морем и портом, общая среда обитания — короче, как бы ни враждовали Соломончик Каплун с Беней Криком, как бы ни обуздывал Беня Крик собственного отца Менделя, между ними нет главной вражды — антропологической. Все они принадлежат к единому народу, не еврейскому, ибо Одесса интернациональна, не украинскому и не русскому, ибо все тут представлены в равной пропорции, а к общему племени приморских жовиальных авантюристов. Все, в общем, существа одного вида. Совершенно не то происходит в «Конармии», где Кирилл Васильевич Лютов (бабелевский псевдоним в газете «Красный кавалерист») все время ощущает себя существом принципиально иной породы. Радость его при виде других товарищей по несчастью — тоже людей вроде мечтательного старьевщика Гедали — не поддается описанию. Это как если бы вам на Марсе, по-маяковски говоря, встретился «хоть один сердцелюдый». Вокруг него ликуют, страдают, любятся и взаимно истребляются совершенно непостижимые существа. Для них человека шлепнуть, может быть, ничуть не труднее, чем для Бени Крика, но Беня Крик, пуская в ход оружие, все-таки испытывает какие-никакие чувства. Для конармейца «снять с плеча верного винта» — что-то рефлекторное, никаких эмоций не вызывающее. Элементарная неспособность убить человека тут — страшный грех. «Жалеете вы нашего брата, как кошка мышку!» — кричит Афонька Бида Лютову, когда тот отказывается пристрелить смертельно раненного Долгушова. Неумение держаться в седле и правильно седлать лошадь выглядит тут страшнейшим пороком, а стрельба над ухом у дьякона, сказавшегося глухим, чтобы избежать мобилизации, расценивается как героизм: «Стоит Ваня за комиссариков!» Больше того, и сам этот дьякон с его сивыми волосами и звериной кротостью, нечеловеческой покорностью кажется Бабелю ничуть не менее фантастическим существом, чем его мучители. Не зря рассказ о дьяконе и его палаче называется «Иваны». Конармия, по Бабелю, охвачена бурной эпидемией убийства и самоубийства. Самым героичным и отважным здесь выглядит тот, кто делает, как хуже: грубее, болезненнее, труднее. Чем изощреннее жестокость, тем больше почет. Отчаявшись обрести справедливость в борьбе за мировую революцию (потому

что никакой справедливости нет и быть не может — взяться ей на земле неоткуда), страна в отчаянии кончает с собой: бессмысленно разоряет местечки, бессмысленно идет на Польшу, еще того бессмысленней выясняет отношения… Людьми овладевает маниакальная подозрительность, как несчастным Балмашевым в «Измене». Сыновья восстают на отцов, как в «Письме». Все с ума посходили, среди этого безумия мечется нормальный Лютов, привыкший у себя в Одессе, что убивать можно все-таки за что-то, что убивать все время вообще необязательно, можно как-то договариваться, и с каждым новым приключением Лютову все яснее: что-то здесь очень капитально не так. Он попал в больную среду, в странное пространство, где всем обязательно надо его убить за то, что он в очках. Беня Король ни за что не стал бы убивать человека за то, что на носу у него очки, а в душе осень. Он бы, может быть, даже послушал его рассказы. Но здесь за очки надо платить. То есть все до такой степени вывернуто наизнанку, что благословлять этот порядок вещей могут только слепцы вроде бельмастого Галина, «узкого в плечах». Галину все происходящее очень нравится, он искренне верит в торжество прекрасной новой жизни, а в это время полковая прачка, которой он тщетно домогается, отдается мордатому повару Василию с кривыми и черными ногтями на ногах. Так же поступят и революция, и светлое будущее — все будет у мордатых поваров с кривыми черными ногтями, а бельмастые будут выстраивать оправдания происходящему. Мир «Конармии» — грязный, заскорузлый, портяночно-бинтовой, вывороченный, вымороченный. Тут люди — не люди, а странные, сросшиеся с конями кентавры, и законы у них кентаврические, с людской точки зрения необъяснимые. Бабель тут чужак не потому, что он еврей, а потому, что он человек. И в «Иване-да-Марье» уже незадолго до гибели он подтвердит этот страшный диагноз, поставленный России: ее народ сам себе чужой. Комиссар-латыш Ларсон ругает Россию, капитан и бывший послушник Коростелев ее защищает с кротким отчаянием: «Мучай, мучай нас, Карл», а наутро этого самого Коростелева убьет не чужой, а свой, русский, Макеев за то, что Коростелев пожег казенное горючее, когда ездил на барже за самогоном. То есть, в общем, ни за что убьет. Из чистого удовольствия проявить свой революционный фанатизм. Потому что жестокость есть наивысшая добродетель, и без этой жестокости никакая миссия не может считаться исполненной. Больше того — жестокость самоцельна, ибо все остальные цели, в общем, иллюзорны. Можно было все то же самое сделать куда меньшей кровью. Но Конармия на меньшее не согласна. И народ, который себя потерял, на

меньшее не готов: он найти себя не может, а потому предпочитает самоуничтожиться.

Вот об этом самоуничтожении народа, который сам себе чужой, Бабель и написал свою главную книгу. Вторую книгу он написал для контраста, чтобы показать, как можно было бы жить. Но из России при всем желании не сделаешь одну большую Одессу — нету в ней столько моря и столько евреев, столько греков и столько солнца. Главное же — у ее народа нет чувства принадлежности к единой и щедрой матери. Есть у него только тоска от ощущения вечного сосущего долга перед неласковой, суровой мачехой, требующей новых и новых жертв неизвестно во имя чего. Вот об этом Бабель и написал. За это его убили. Убили и стали любить так, как любят только мертвых. Потому что все остальные в России виноваты по умолчанию.

ПЕРЕВОД С НЕИЗВЕСТНОГО
Александр Грин (1880—1932)



Проблема российской реальности не в том, что она кровава, криминальна, дискомфортна, тоталитарна и т. д., а в том, что она скучна. Вот просто вот скучна, назовем вещи своими именами. Исчерпана она еще русской классикой Золотого века, Серебряный попытался усмотреть в ней новые смыслы, но не преуспел, — и, положа руку на сердце, сологубовский «Мелкий бес» читается хуже, скучнее, чем «Творимая легенда», потому что в «Легенде» есть хоть второй пласт, пусть книжный и пошлый, а в «Бесе» единственной альтернативой провинциальному безумию служит хорошенький мальчик Саша Пыльников, поглупевшая реинкарнация Фалалея из «Села Степанчикова». Первое ощущение от русской реальности, как столичной, так и провинциальной, — неотвязное дежавю.

Именно поэтому так трудно заставить читателя читать про русскую действительность, а писателя — описывать ее. Пройдитесь по стендам книжной ярмарки, попробуйте найти там книгу про современную Россию, а потом заставьте себя эту книгу прочесть. Все картины, которые вам откроются, будут мало того что безнадежно унылы, но главное — знакомы вам до последней реплики, до малейшего сюжетного поворота. В этом нет ничего особенного: если страна не производит новых сущностей, ей неоткуда взять новую литературу.

Это неочевидное, но серьезное следствие монотонности русской жизни, того свойства, которое тут еще иногда называют

стабильностью: если результаты любых усилий стопроцентно предсказуемы, все биографии типичны, а все антиутопии от «Чевенгура» до «Хищных вещей века» по десять раз сбылись и стали выглядеть почти привлекательно — не следует ждать, что литература будет работать с такой реальностью. Литература худобедно ориентирована на новизну, а в сотый раз переписывать «Историю одного города», «Новых Робинзонов» и «Нравы Растеряевой улицы» ей неинтересно. Если кому из отечественных классиков и удавалось создать нечто увлекательное, они брали западные образцы: «Война и мир» представляет собою бесконечно более талантливую, но все-таки кальку с «Отверженных» Гюго, а Достоевский прямо наследует Диккенсу. Более или менее оригинальны Тургенев и Щедрин, почему их и читают не в пример меньше (на Западе, напротив, Тургенев был в большой моде и повлиял на французов — редкий случай обратной зависимости).

Стоило мне однажды на «Эхе Москвы» призвать современников следовать примеру Грина, тут же раздалось некоторое количество гневного визга — по большей части эмигрантского: что это еще за советы уходить от реальности! Нет, надо описывать эту реальность, тыкать в нее носом, чтобы Россия видела себя в зеркале социального реализма! Что это еще за призывы писать русскую утопию? Россия не имеет права мечтать! Но лично я видеть в отечественной словесности бесконечное бичевание одних и тех же пороков отказываюсь: тема, простите за каламбур, избита так, что живого места нет. Литература сегодня должна разрывать круг русского существования и писать о том, чего еще не было, воспитывая в читателе опять-таки те качества, которых у него нет. Ибо то, что есть, обнаружило свою роковую недостаточность.

Грина обычно помещают в один ряд с Густавом Эмаром, Буссенаром — увлекательно пишущими авторами экзотической подростковой прозы. Те, кто поумнее, справедливо числят его последователем Эдгара По, предшественником Лавкрафта — все трое похожи и внешне, и биографически; просится в этот ряд и Бирс. Я, пожалуй, включил бы в этот же ряд и Кафку — тоже сказочника, хоть и мрачного. Сходится в этих биографиях многое: тиранические либо безумные отцы, короткие жизни (от 42 до 52 лет), полная неспособность вписаться в социум, непризнание у современников, культ в потомстве… Кому-то, возможно, соположение Кафки и Грина покажется чрезмерностью — но это вы, господа, давно Грина не читали. Вряд ли кто-то с ходу вспомнит, про что «Земля и вода», «Враги» или «На облачном берегу» — рассказы, от которых, думаю, Кафка не отказался бы.

Главный интерес к Грину, конечно, впереди — не только потому, что сказка сейчас стала главным жанром литературы, а потому, что Грина читать необычайно радостно, в его прозе растворен витамин жизнелюбия, азарта, праздничности, а это сейчас самый большой дефицит. Напишут и серьезные книги про Грина — сейчас у нас есть всего одна его биография работы А. Варламова, и она Грина далеко не исчерпывает. Будут и филологические штудии, и подробное прослеживание гриновского генезиса — не из Купера же выводить этого автора. Грин сверхценен именно тем, что возвращает ощущение мира как чуда, жизни как приключения: не следует думать, что все острова открыты и телефонизированы, что все водопады нанесены на карты, открыты для туристов и снабжены Макдоналдсами. Проза Грина сочинялась главным образом для аутотерапии, а потому и для читателя целебна. Грина, как капитана Пэда из «Пролива бурь», почти ничто в литературе не брало, ему нужно было только самое крепкое, вроде как Пэду — настойка смеси джина, рома и коньяка на имбирных семечках. И потому, чтобы забыть о вятской, или петербургской, или советской реальности, — Грину требовались выдумки исключительной силы, пейзажи столь яркие и сюжеты столь динамичные, что лучшие его тексты по убедительности приближаются к невероятно счастливому, памятному с детства сну. Я не знаю в мировой литературе ничего более стимулирующего, зовущего к странствию или поступку, — ничего более гипнотизирующего, если угодно; но гипноз усыпляет, а Грин пробуждает, ибо то, о чем он пишет, и есть подлинность.

Гипноз — это серая погода, производительные силы и производственные отношения; финансовые потоки, глинистая почва, интриги в провинциальном драматическом театре; монструозный, с тремя кольцами охраны, особняк на узком шоссе с вечной пробкой; грубый, зловонный начальник на нелюбимой работе; надутые карлики на котурнах. Реальность — это тропические леса, звездное небо над океаном, женский голос, поющий на берегу, облачная гряда над диким плоскогорьем, таинственные слова, вдруг раздающиеся в ушах, порывистые и нервные люди, к которым так подходит определение из «Жизни Гнора» — «гибкая человеческая сталь». Для пошляка все это пошлость, но для того, кто по блоковской «пылинке дальних стран» способен домыслить мир, — это и есть единственная бесспорная подлинность, а пошлость — призыв открыть наконец глаза и начать жить настоящим. Яркость Грина — не олеографическая, а сновидческая, влажные ослепительные краски детской переводной картинки, воспоминание о мире, где все мы когда-то были и по глупости своей променяли его на вид из

окраинного окна. Хотя и из этого вида гриновская волшебная голова способна была сделать чудо.

Штука, однако, в том, что Грин не уводит от России, а, как и было сказано, приводит к ней другим путем. Его проза — не описывающая, не констатирующая, но инициирующая. Читатель Грина воспитывает в себе те самые чувства, которые позволяют счастливо жить именно в России: мечтательность, бескорыстие, упрямство, способность к поступку, презрение к слишком долгой рефлексии, преданность, благодарность, склонность ко всему избыточному и непрагматическому, парольное умение выбирать и узнавать своих, способность уйти от бессмысленной конфронтации и выстроить альтернативу; азарт, горячность, страстность, желание жить, умение не заниматься ненужным и нежеланным; наконец — способность построить тот мир, в котором хочется жить. В гриновском мире — хочется, он заразителен и соблазнителен, и Россия в силу своей огромности и щелястости устроена так, что в ней множество ячеек, где этот мир можно себе построить, не слишком пересекаясь с прочими. Стратегия строительства и последующего сохранения такого мира отлично описана в «Колонии Ланфиер»: если от НИХ нельзя защититься оружием — можно бросить ИМ горсть золотого песка, и они сами передерутся (хотя «Ланфиер» — не только и не столько про это, а еще и про то, как смешон сверхчеловек, зависящий от капризной и корыстной субретки).

Грин учит тому, что мечта осуществима, что счастье — результат конкретного усилия, и об этом — не только хрестоматийные «Алые паруса» (в них как раз самое интересное не Ассоль и не Грэй, а Каперна), но скорее прелестный рассказ «Сердце пустыни». В России важно быть не прагматиком, а мечтателем, потому что в этой нелинейной стране степень исполнимости желания прямо пропорциональна не количеству вложенных усилий, а силе вашей личной жажды, интенсивности вашей веры. Здесь сбывается не то, ради чего много работаешь или толкаешься локтями, а то, чего действительно очень хочется (иногда это то, в чем себе не признаешься). Цель в России достигается по диагонали: работаешь на один результат, а получаешь другой, непредсказуемый. Но зато мечты, как правило, сбываются — если только по пути к ним научишься отвергать суррогаты, как оттолкнул несколько подделок герой «Крысолова».

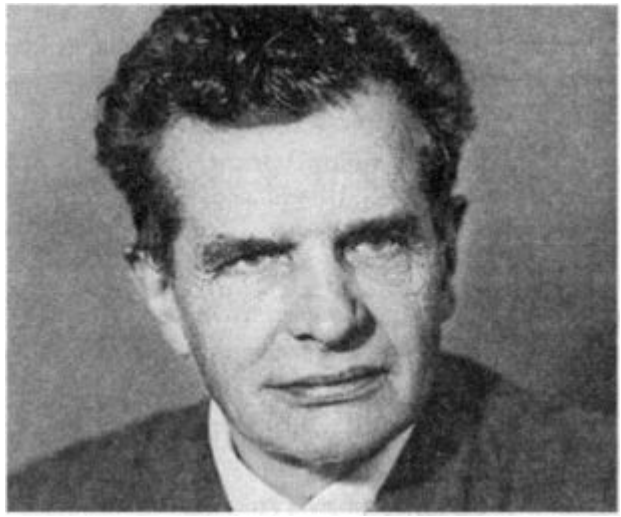
Главное же: в России побеждает тот, в ком есть сила жизни, желание жить и категорическое нежелание иметь дело с подлецами; побеждает непрагматическое благородство, а вовсе не ползучее приспособленчество. Где-то в мире, может быть, и нужно делать карьеру, а в России она сжирает все силы, и когда

вырастишь свой пресловутый крыжовник — нет уже ни сил, ни желания его есть. Зато тот, кто, не поступаясь собой, занят бесполезным и увлекательным, — глядишь, и намоет золотого песка, нужного только затем, чтобы подарить его какой-нибудь сумасшедшей туземке.

Грина я, конечно, читал и раньше, но лучшие его вещи и качества открыла мне Новелла Матвеева. Точнее всего кажется мне одна ее фраза: «Понять, что Грин гениальный писатель, — полдела. Грин — полезный писатель. Он ничему вас не учит, но делает с вами что-то, дающее иммунитет от всяческой подлости — чужой и, что особенно важно, своей». Я бы добавил к этому: Грин — писатель, которого следует вместе с лекарством давать больным детям.

Что до ахматовского отзыва «Перевод с неизвестного», это, если вдуматься, комплимент. Вся литература — перевод с неизвестного, с божественного. Назад, к Грину — а точнее, вперед, к Грину. К литературе, дающей читателю концентрат счастья. Видит Бог, русский читатель это заслужил.

РУССКИЙ КОМ
Федор Панферов (1896—1960)



Роман Федора Панферова «Бруски» был в нашем доме книгой культовой. Правда, самого его в доме не было, я приобрел прославленный текст позже, в букинистическом, почти за тысячу нынешних рублей. Но название было нарицательно: мать, прилежно и с наслаждением прочитавшая всю программную литературу филфака, не смогла продраться только через два романа — «Коммунисты» Арагона и «Бруски» Панферова. Эти последние в домашнем жаргоне обозначали уровень, ниже которого не может быть ничего: про безнадежную книгу мы и поныне говорим — «полные бруски». Даже творчество панферовской жены Антонины Коптяевой на фоне этого текста представляется, ну я не знаю, как-то более нейтральным, что ли, хотя бы в смысле языковом. Не так все могутно-сыромятно. Можно найти в сегодняшней России читателя на Леонова, Эренбурга (включая «Бурю»), даже вон трехтомник Федина выпустили, — но я не в состоянии найти человека, который бы добровольно прочел четыре тома «Брусков» (1933—1937).

Между тем напрасно — книга интересная, показательная, местами очень смешная. Оказывается, возможен контекст, в котором «Бруски» читаются с любопытством, причем не только этнографическим. Вообразите читателя, который пытается воссоздать российскую реальность нулевых по романам, допустим, Олега Роя или Дмитрия Вересова: у него ничего не получится, кроме набора штампов, неизменных с серебряного

века. Но Панферов запечатлел сразу две реальности, ныне совершенно и безнадежно утраченные: во-первых, упреки в натурализме были не вовсе безосновательны — кое-что из описанного он действительно видел и перетащил в роман без изменений, такого не выдумаешь, не мешает даже кондовейший язык. Во-вторых, существовала реальность второго порядка — РАПП, к которому Панферов принадлежал с самого начала и разгром которого умудрился пережить. Думаю, причина его живучести была в том, что у наиболее активных рапповцев — Авербаха, Киршона, даже и у Селивановского — была система взглядов, пусть калечных, убогих, антилитературных по своей природе; а у Панферова взглядов не было, и раппство он понимал просто. Надо писать как можно хуже, и все будет хорошо. Это будет по-пролетарски. Эта же тактика спасла Панферова и в конце сороковых, когда по шляпку забивалось все, мало-мальски торчащее над уровнем плинтуса: он написал тогда роман «Борьба за мир» и получил за него Сталинскую премию. Этого романа я уж нигде не достал: наверное, те, кто хранит его дома, не готовы расстаться с такой реликвией, а в библиотеку за ним ездить — времени жаль. Но «Бруски» в самом деле отражают стремление отнюдь не бездарного человека писать плохо, совсем плохо, еще хуже — картина получается трогательная и поучительная.

Сюжета как такового нет, то есть линий много. Очень такое роевое произведение, структурно повторяющее русскую жизнь, как ее трактовали конструктивисты. Возьмем Эйзенштейна: во все кинохрестоматии вошла сцена поглощения немецкой «свиньи» русской кашей, роевой массой, бесструктурной, но бессмертной органикой. Структура есть смерть, начало и конец, линейность; инженер, каким его рисовали Платонов (в прозе) и Кандинский (в графике), есть дьявол. Копыто инженера. Россия — каша, субстанция вязкая, глинистая, сырая, неоформленная, но липкая и живучая. Весь панферовский роман, если уж анализировать его образную систему, — апология земли, почвы, глины, грязи, становящейся символом — ну да, жизни! В смысле очищения грязи, ее реабилитации и прямой сакрализации Панферов сделал больше всех коллег: представляю, как эта книга взбесила бы чистюлю Маяковского!

«— Да, трудов тут много, — заговорил Кирька, протягивая руку Плакущеву, но тут же, заметя, что она в грязи, отнял ее за спину.

— Ты давай, — Плакущев с восхищением сжал в своей ладони грязную Кирькину руку. — Вот союз с землей давай учиним, — и второй рукой размазал грязь на узле сжатых рук. — Землей бы всех нам с тобой закрепить».

Читай: замазать.

В каждой главе (а части называются «звеньями», не знаю уж, в честь чего, — цепью, что ли, казался ему собственный роман?) наличествует пейзаж, и в каждом пейзаже — земля, навоз, глина: голос затих вдали, «словно в землю зарылся», куры клюют «перепрелый навоз», в первой же главе — лукошко мякины, и мякина эта сопровождает все действие… Тут не столько желание ткнуть читателя мордой непосредственно в навоз, чтобы знал, так сказать, как трудно дается крестьянский хлеб, — сколько именно такое понимание сельской жизни как липкой, вязкой, сгусточной субстанции; очень много навоза, «дерьма», желудочных расстройств, так что когда узнаешь, что один из героев, поплевав в руки и засучив рукава, «за день обделал сарай», — не сразу понимаешь, что речь идет о достройке.

Не смейтесь, в романе Панферова имеются образы и даже лейтмотивы: правда, огромно и пространство этой книги — она размером с «Тихий Дон» и, думаю, писалась отчасти в ответ ему, в порядке соревнования. В этом нет еще ничего ужасного, писатель должен равняться на лучшее, а не на усредненное, но именно в сравнении с «Брусками» (как и с «Угрюм-рекой», допустим, хотя она не в пример лучше) выступает величие шолоховского романа, чисто написанного, ясного, не злоупотребляющего диалектизмами, почти свободного от повторов; да и потом — у Шолохова герои сильно чувствуют и узнаваемо говорят. У панферовских персонажей все та же каша во рту, словно они раз навсегда наелись земли (тут есть, кстати, красноречивый эпизод, в котором жадный хозяин Егор Чухляв пробует на вкус аппетитную землю тех самых Брусков — спорной территории, которую все хотят захватить). Читатель понимает, что Панферов гонится за правдоподобием, но натурализм тем и отличается от полновесного реализма, что описывает жизнь «как есть», а литература, гонясь за истиной, неизбежно искажает пропорции. Очень может быть, что в реальности поволжские крестьяне выражались именно так, как пишет Панферов, — то есть могли часами обговаривать любую ерунду, несмешно шутить, недоговаривать, косноязычно и криво подходить к основной мысли, — но в литературе это совершенно невыносимо: в «Брусках» вообще трудно понять, что и в какой последовательности происходит. В героях начинаешь путаться немедленно, ибо индивидуальности они лишены начисто: мы помним, допустим, что один старик лысый, а у другого главарь банды бороду повыдергал, а у бывшего подпольщика Жаркова, приехавшего устраивать коллективизацию, имеются непременные очки. (Этот Жарков вообще со странностями: он все время что-то

пишет в записную книжечку, писатель, мля, и среди прочего, например, такое: «Интересна фигура Кирилла Ждаркина. Больших работников дает Красная Армия».) Мужики разговаривают примерно так — и это еще на собрании, с трибуны, дома-то с родичами они вообще с полумычания друг друга понимают: «Обмолот показан не сорок, а двадцать пудов. Это ли не обида? Как дурочка-баба — пять пирогов в печку посадила, а вынула шесть, сидит и плачет: горе какое! С такой обиды умрешь. Да кроме того, машиной ему удалось помолотить. Хлеба нет, а машину молотить взял — это тоже обида?! А мы вот не обижаемся, рады бы по-вашему обидеться — машиной помолотить хлеб, да вот нет такой возможности обидеться — цепами и то нечего было молотить». Шесть «молотить» на пять строк — знатно молотит панферовская молотилка, много намолотила, такого обмолоту четыре тома, и молотил бы дальше, кабы не начала молотить война. Видите, как прилипчиво? О какой речевой характеристике тут говорить — выделяется лишь пара городских, выражающихся более-менее книжно. Впоследствии этим приемом воспользовались Стругацкие: не знаю, читали ли они «Бруски», но Панферов же был не одинок, у половины тогдашних авторов поселяне выражались велеречиво и нечленораздельно — точно как мужики в «Улитке на склоне»: на этом фоне речь Кандида выглядит эталоном ясности и простоты. Только у Стругацких мужики все время повторяют «шерсть на носу», а у Панферова — «в нос те луку». Присказки тоже общие на всех.

Но минусы и тут обращаются в плюсы: тогда много было литературы, в которой герой как бы размывался. Начиналась литература масс. У Всеволода Иванова в «Кремле» герой вообще мелькнет и исчезнет, как прохожий перед статичной камерой хроникера, — сквозных персонажей минимум, героем служит коллективное тело. Сельская жизнь по определению сопротивляется классификации. «Он (Жарков. — *Д.Б.*) деревню знал по докладам, по выступлениям на съездах… и деревня всегда представлялась ему темным сгустком, причем этот сгусток делился на три части: бедняк, середняк и кулак. Кулак — с большой головой, в лакированных сапогах; середняк — в поддевке и простых сапогах; бедняк — в лаптях». Но все не так, приметы текучи, деревня не только не делится на три типа, а вообще — не делится. Сгусток и сгусток. Жарков, хоть и ведет себя подчас алогично, высказывает весьма своевременную мысль («Головокружение от успехов» уже написано!): «Палкой социализма не создашь».

Читать «Бруски» целиком так же тягомотно и необязательно,

как копать глинистую землю: все ясно уже по капле этого вещества, а за героев не болеешь — судьбы их мало волнуют даже автора, да что там, сами они мало о себе заботятся. Даже я, при всей своей критической добросовестности, кое-что пролистывал — ну долго же! Однако некую важную правду Панферов о русской жизни сказал, хотя, кажется, и не имел этого в виду. А может, имел — мы мало знаем о его намерениях. Роман Панферова, в сущности, — онтологическое оправдание коллективизации: такой задачи никто себе не ставил. Социальные, марксистские, исторические оправдания были, но вот построить апологию коллективизации на том основании, что колхозный и артельный строй лучше всего соответствуют липкой, сгусточной, в буквальном смысле почвенной русской душе, — не мог еще никто. У Шолохова это как раз не получилось, потому что казачество ведь не масса, не стихия, казаки — сплошь индивидуалисты, потому и задирают друг друга беспрерывно и беспричинно. В «Поднятой целине» массы нет — все герои стоят отдельно, каждый хоть и несколько олеографичен, но выписан. У Панферова все перепутаны, никто не индивидуален, и главное — жить и работать на этой территории тоже можно только коллективно. Поодиночке — всех поглотит, засосет, ничего не получится (взять хоть эпизод из первого тома, когда трое первых артельщиков пытаются пахать — не идет, и все тут; а стало их пятеро, и вроде ничего). Бруски, несчастный этот кусок земли, который должен по идее служить метафорой России, приносили несчастье всем, кто ими владел: одного барина убили, другого парализовало, кулакам Чухлявам тоже счастья нет… Но стоит им оказаться в коллективной собственности — и все становится на места. А поскольку Бруски — недвусмысленная метафора России, то все, в общем, понятно, да она так до сих пор и живет коллективным разумом: власть только думает, что управляет. А решает — масса, ее неосязаемые связи и непредсказуемые хотения.

Больше того: во втором томе есть у Панферова сцена истинно платоновской силы. «Бруски» вообще — своего рода недо-Платонов, подготовительный материал: от этой концентрации грязи и навоза, на котором спят, любятся и размышляют, один шаг до иррациональности, до фантастики, и такой фантастически-бредовый эпизод ровно в центре романа наличествует. Это мощно написанная сцена осушения Вонючего затона. Вонючий он потому, что туда многие годы подряд прибивает дохлую рыбу, и тут одного из персонажей — такой там есть Богданов, явный протагонист, с панферовской биографией, и даже описано его прошлое вполне человеческим языком —

осеняет утопическая идея. Вообще русский крестьянский роман двадцатых-тридцатых годов немыслим без трех основных составляющих, и все они у Панферова в наличии: безумная утопия, роковая красавица и подавленный бунт. Безумная утопия Богданова состоит вот в чем: «Эту рыбу следует перекинуть на поля, осушить затон, очистить гору от кустарника и на горе рассадить, — Богданов чуточку подумал, — рассадить виноградник. Что смеешься? Да, да, виноградник. Гора защищена от ветра, прекрасный солнечный припек, нижний слой земли — щебень, его надо перевернуть… и винограду здесь первое место. Каждый гектар виноградника даст нам пять-шесть тысяч рублей». Идея растить виноград в Поволжье несколько оглоушивает даже главного положительного героя Кирилла Ждаркина, но насчет рыбы ему понравилось. «Он припомнил, когда-то его дед Артамон, рассаживая сад, клал в ямки под молодые яблони куски дохлой лошади. Полезно. Яблони быстро росли. Мясо полезно для яблонь. А рыба — мясо. Хлеб». Это — и по языку, и по способу организации речи — пошел уже чистый Платонов.

Короче, Ждаркин вывешивает объявление: кто наберет пуд дохлой рыбы — тому пять копеек. Охотников нет, но как-то он их в конце концов сагитировал с помощью заводилы, балагура и выдающегося рассказчика Штыркина. (Герои Панферова — малорослые, с мохнатыми икрами, неоднократно упоминаемыми в тексте, похожи на странных древнерусских хоббитов — каждый точно так же наделен одной определяющей чертой, а все равно подозрительно легко сливается с толпою.) В конце концов они начали чистить этот Вонючий затон, причем гнилая рыба расползается в руках, — все это написано сильно, так, что хочется немедленно вымыться; толку, разумеется, никакого не вышло, но пафос сцены несомненен — всю эту работу никак невозможно делать одному. Ужас кое-как скрадывается артельностью, общностью, прибаутками, подначками, чувством единства участи, если хотите, но в одиночку с этой природой и в этом климате сдохнешь. У Шолохова все герои — умельцы, труженики, каждый ловок в бою и хозяйстве; у Панферова все надсаживаются, мучаются, все как-то криво и боком, и единственный способ вынести эту работу и эту жизнь — поделить ее на всех. Получается очень убедительно; в критике тридцатых годов это называлось разоблачением частнособственнического уклада, но к социальным проблемам Панферов не имеет никакого отношения. Он просто умеет изобразить ад крестьянского труда и единственное спасение в этом аду — растворение в массе.

Что касается роковой красавицы (у Шолохова в этой функции выступает Лушка, а уж у позднесоветских эпигонов — Иванова,

Проскурина — их было по три на роман): красавица есть, Стешка Огнева, но и здесь сказался панферовский коллективизм: ее вожделеют все, всем она люба и желанна, точно и вкусы у всех героев одинаковы, а достается она признанному вожаку, Кириллу. Всего интересней, что в третьем томе (тут, под влиянием горьковской критики, Панферов стал писать ощутимо ясней, с минимумом диалектизмов, и даже речь героев яснеет по мере приобщения их к новой колхозной реальности) Стешка становится шофером — первой женщиной-шофером в русской литературе, и это особо возбуждает всех, кто и так вокруг нее вился; сама же она, как сметана вокруг кота, вьется вокруг Ждаркина, харизматичного лидера, который и овладевает ею в конце концов, естественно, на земле, и хорошо еще, что не в навозе.

Наличествует и восстание — Полдомасовский бунт, который, пожалуй, во всем третьем томе лучшее звено. Он, конечно, ходулен донельзя, но мой однофамилец Маркел Быков произносит там лучшую шутку на весь роман: надо, мол, непременно надо пойти по одной дороге с советской властью! Как это — не пойти с ней по одной дороге?! Вместе, только вместе, чтоб сподручней в бок пырнуть! Что, кстати, и было исполнено. Но хороши там не диалоги, а чувство обреченности, когда бунтовщиков осаждают со всех сторон, когда зачинщиков бунта привязывают к тракторам, чтоб не убежали… Вот в этом что-то есть; и сама сцена ночного штурма — ничего себе, с напряжением, с лютостью.

Напоследок — еще об одном вкладе Панферова в копилку советской литературы: придумывать-то он мог, этого не отнять. Он умеет завязать сюжет, но тут же бросает — тоже, вероятно, из страха написать хорошо: по его твердому рапповскому убеждению, всех, кто хорошо пишет, будут критиковать, а впоследствии убивать. Представляю, как он радовался, читая в первом издании советской литературной энциклопедии, что ему не хватает мастерства: и то сказать, если ты чего-то не умеешь — ты как бы не совсем писатель, и, значит, обычные писательские неприятности на тебя не распространяются! Так вот, некоторые его придумки потом, в руках настоящих писателей, превратились в чудо: мало кто сегодня знает, что историю Никиты Моргунка, ищущего страну Муравию, «страну без коллективизации», придумал Панферов. Только звали его героя — Никита Гурьянов. Изложена эта заявка в третьей главке третьего звена третьего же тома, да так и брошена, и подхватил ее, придирчиво читая «Бруски», двадцатипятилетний Твардовский. В результате «Страна Муравия» сделалась популярнейшей поэмой тридцатых

годов, и автору, заканчивавшему ИФЛИ в 1939 году, вынулся на экзамене билет как раз об ее художественном своеобразии. Если и апокриф, то правдоподобный: в экзаменационных билетах такой вопрос был. Но Твардовский сделал из этой истории народную сказку, подлинный эпос: «С утра на полдень едет он, дорога далека. Свет белый с четырех сторон, а сверху облака». Где Панферову! Он иногда способен нарисовать славный, поэтичный пейзаж — но тут же вспоминает, что он пролетарский писатель, и как ввернет что-нибудь навозное, все очарование тут же и улетает.

…Этот роман трудно читать и невозможно любить, и годится он скорее для наглядного примера, нежели для повседневного читательского обихода. Но как знамение эпохи он показателен и, мнится, актуален — особенно для тех, кто уверен, что Россия рано или поздно вступит на путь индивидуализма. Слишком она велика, грязна и холодна, чтобы жители ее позволили себе распасться и разлипнуться. Роман Панферова — грязный, уродливый, неровный ком сложной и неизвестной субстанции, но из этой же субстанции состоит мир, который им описан. В этом мире есть и радость, и любовь, и даже милосердие, но все это изрядно выпачкано; точность конструкции в том, что эта грязь не столько пачкает, сколько цементирует. Все мы ею спаяны в одинаковые бруски, из которых и сложено наше общее здание — не мрамор, конечно, зато уж на века.

В моем издании 1935 года есть еще чудесный список опечаток. Типа: напечатано «заерзал», следует читать — «зарезал».

Панферову, наверное, понравилось. Парфенову понравилось бы тоже.

ФЛАГИ БЕЗ БАШНИ
Антон Макаренко (1888—1939)



1 апреля 1939 года умер от разрыва сердца Антон Макаренко. За две недели до этого он прошел парткомиссию Союза писателей и в конце апреля должен был вступить в ВКП(б). О том, почему он так задержался со вступлением в партию, — Макаренко отшучивался: из-за пацанов не было времени ни получать высшее педагогическое образование, ни жениться, ни подавать заявление. Жене он, однако, писал, что давно вступил бы в партию, да подходящей партии нет: кругом «шпана». В девяностые это дало некоторым исследователям (в частности, замечательному марбургскому специалисту, основателю немецкого центра по изучению Макаренко Гетцу Хиллигу) шанс реабилитировать его уже перед новой эпохой; появилась даже концепция (о ней много писал Вячеслав Румянцев), согласно которой Макаренко строил капитализм в отдельно взятой колонии, поскольку колонисты сами зарабатывали и сами распределяли выручку, без всякой уравниловки. Думается, Макаренко не нуждается в такой реабилитации, и строил он не капитализм, но примерно тот социализм, который мечтался большинству революционных романтиков в первой половине двадцатых. В тридцать восьмом этот социализм вступил в решительное противоречие с новой практикой, и Макаренко имел все шансы погибнуть вместе с большинством единомышленников. Судьба его схожа с трагическим случаем другого прозаика — Александра Авдеенко, автора неопубликованного романа «Государство — это я».

Истреблялись в первую очередь люди, искренне полагавшие, что государство — это они. Государство — это совсем другой человек, о чем им и напомнили очень скоро под предлогом их стилистической беспомощности. Сталин на совещании в ЦК ругал Авдеенко именно за то, что у него нет «ни голоса, ни стиля». Аналогичному разносу в 1938 году подвергся Макаренко — за «Флаги на башнях». Эта полемика интересна, к ней стоит вернуться.

В журнале «Литературный критик» работал замечательный литературовед Федор Левин, друг Платонова, автор монографии о Бабеле, отважный защитник словесности от идеологического кнута. Именно Левин в тридцать восьмом осторожно, хоть и язвительно, стал критиковать «Флаги на башнях». В статье «Четвертая повесть А. Макаренко» он дал читателю понять, что перед ним социальная утопия, имеющая мало общего с реальностью; что Макаренко идеализирует и абсолютизирует свой опыт, а пишет все слабее. Это было беспрепятственно напечатано и даже подхвачено, несмотря на негодующие отклики самих воспитанников Макаренко, героев повести, утверждавших, что в ней всё правда. Одновременно в «Литературной газете» появилась пародия Александра Флита (вот уж злюка, куда Архангельскому) «Детки в сиропе. Фрагмент медового романа». «Еще весеннее солнышко блистало на небосклончике в пурпуровом закатике, как прибывшему утром в колонию очаровательному Петьке стало стыдно за себя и за свое прошлое. Он, улыбаясь, переродился к всеобщему удовольствию всей белоснежной и нарядной бригады. Петькины розовые ручонки в ослепительно белых манжетиках весело тянулись к коллективу».

Парадокс заключается в том, что и Флит, и Левин пережили большой террор и самого Сталина: обоих, правда, громили в 1947 году — Левина за поддержку Платонова, Флита за пародии в «Ленинграде», — но тем и ограничились. В 1938 году Макаренко был опаснее своих литературных оппонентов, не веривших в дело создания нового человека и не особенно это скрывавших. Тогда в это вообще уже мало кто верил. Горький — главный апологет этой антропологической революции, доходивший в ее пропаганде до восторженного очерка о Соловках или книги о Беломорканале, — был последним, кто пытался отстаивать ее. К 1939 году в СССР победила безнадежная архаика — палочная дисциплина, египетская пирамида. Макаренко надолго подверстали именно к этому проекту, хотя сталинцы были вовсе не сторонниками революции, а ее могильщиками.

1 апреля 1939 года, день скоропостижной смерти Макаренко, был границей, отделявшей революционную педагогику от

контрреволюционной. И для расправы с этой революционной педагогикой годился даже классово чуждый элемент — скептики, гуманисты, эстеты, нашедшие приют в журнале «Литературный критик», тоже прикрытом в свой час. Они для сталинизма приемлемей и безопасней, чем Макаренко с его откровенно революционным методом воспитания в людях чувства собственного достоинства. Только это он и воспитывал, поскольку человеку, уважающему себя и пребывающему в статусе хозяина страны, хулиганство и воровство ни к чему. Он и так господин природы и равный совладелец Вселенной. Не зря Перцовский по кличке Перец, один из любимых воспитанников Макаренко, говорил: «Мы жили при коммунизме. Так нигде не было и больше никогда не будет». Куряжская и Броварская коммуны дали сотни героев войны, ученых, новаторов — но после войны их опыт оказался неповторим. Я еще застал их. Это были странные, умные люди, деловитые, быстрые, говорившие об «Антоне» без придыхания, не как апостолы о Боге, а как дети о хорошем отце.

Макаренко в самом деле придавал исключительное значение труду, но не тому, унылому и бессмысленному, которым без толку мучили в послевоенных школах (мог ли, кстати, Макаренко вообразить себе такой ужас, как раздельное обучение?!). Его амбиция была в том, чтобы руками бывших беспризорников делать лучшие в СССР фотоаппараты ФЭД и зарабатывать реальные деньги. Он умел увлечь неосуществимой задачей — но только неосуществимое и привлекает сердца. Он в самом деле предлагал воспитанникам небывалую степень свободы, воспитывал воров доверием, а беглецов — безнадзорностью, а единственная попытка одного из дежурных сорвать крестик с новенького колониста, сельского подростка, вызвала его жесткую отповедь (рассказ «Хочу домой»). Макаренко отнюдь не был сторонником палочной дисциплины — и, более того, окорачивал детей, когда они начинали в это заигрываться (что говорить, у них есть такая склонность — военизированные отряды, штабы и форма всегда привлекательны, вспомним хоть Тимура с его командой). Осмысленный и оплачиваемый труд, самоуправление, доверие — три кита, на которых стояла его система, принятая во всем мире, но оплеванная на Родине.

В какой степени она приложима к другим коллективам и временам — вопрос обсуждаемый; существует дилетантское мнение, что всякая авторская методика работает лишь у автора, но системы Станиславского, Сухомлинского или Спока давно стали универсальны. Воспитание — не только авторская работа, но и точная наука. Иной вопрос — что педагогика Макаренко немыслима без общественного контекста, без общенациональной

утопии: именно поэтому захлебнулась, скажем, «коммунарская методика», для пропаганды которой так много сделал блистательный Симон Соловейчик. Новым коммунарам нечего было строить, у них не было ни своего ФЭДа, ни перспективы строительства первой в мире справедливой страны: им оставалось наращивать экзальтацию и играть в то, что было для куряжцев или броварцев жизнью. О применимости макаренковских методов в сегодняшней России, которая ничего не строит, а лишь латает фасад и яростно орет на всех, кто указывает на новые пятна гнили, можно, я полагаю, не распространяться, чтобы не травить душу. Здесь любой класс педагога-новатора и почти каждая коммуна немедленно вырождается в секту с самыми катастрофическими последствиями для воспитуемых, а проблема беспризорности — не менее острая, чем в двадцатых, — решается в основном за счет частных усыновлений, которые, во-первых, слишком малочисленны, а во-вторых, часто приводят к трагедиям вроде той, какую Н. Горланова и В. Букур описали в романе «Чужая душа», а Е. Арманд — в блестящей книге «О Господи, о Боже мой. Педагогическая трагедия». Сегодня наша педагогика — башня без флага, а книги Макаренко — памятники грандиозного эксперимента — флаги без башни.

Так что в исторической перспективе Ф. Левин и А. Флит оказались бесспорно правы. Неправы они в одном: «Флаги на башнях» написаны очень хорошо, гораздо лучше «Педагогической поэмы». Лежит на этой книге какой-то закатный, прощальный отблеск — «так души смотрят с высоты на ими брошенное тело».

ОТРАВЛЕННЫЙ
Михаил Зощенко (1894—1958)



1

Михаил Зощенко удостоился в своей жизни трех исключительных наград. Первая и сравнительно скромная по нынешним временам была сенсационна по тогдашним: 31 января 1939 года он попал в список 172 писателей, удостоенных ордена Трудового Красного Знамени. 17 февраля того же года Калинин вручил ему награду, тем более драгоценную, что до того писательский труд орденов не удостаивался. Дачи были (Зощенко не получал), а ордена — впервые. Для 1939 года это не столько награда, сколько индульгенция. Орденоносцы — передовой отряд советской литературы, элита, безоговорочно свои. Зощенко узнал о награде, отдыхая и лечась в Сочи. Когда он вошел в ресторан, оркестр в его честь сыграл туш, о чем он меланхолично сообщил в письме очередной любовнице (там же добавил, что с наградой его поздравил Утесов — вот ему бы дать, он был бы рад. Сам орденоносец, стало быть, радоваться разучился). Поверить невозможно, что через четыре года Зощенко станет чужим, а через восемь — врагом номер один, главной мишенью проработочной кампании.

И это вторая, куда более серьезная с точки зрения вечности награда: личного негодования Сталина удостаивались считаные

единицы. Прорабатывали всех, но только Платонова Сталин назвал сволочью (в заметках на полях хроники «Впрок»), а про Зощенко сказал: «Пусть катится ко всем чертям». Вся кампания по уничтожению журналов «Звезда» и «Ленинград» в конце концов вылилась в дискредитацию Ахматовой и Зощенко — по ним, как говорила Ахматова, страна-победительница проехала танками. И не то чтобы в это время было не из кого выбирать — кое-кто уцелел в тридцатые, да и новая поросль добавилась после войны; но для показательной гражданской казни — с полным запретом на любые литературные заработки, длившимся по крайней мере год, — выбраны были эти двое. Что означает, конечно, полное понимание их огромного значения — современному читателю это не так-то легко понять. Про Ахматову ладно, но про Зощенко, которого уж никак не назовешь сегодня чемпионом читательского спроса? Ильф и Петров ушли в язык, в речь советского и даже постсоветского читателя; что из Зощенко стало «частью речи»? Он слишком для этого тонок, — и с этой ажурной тонкостью связана третья, поистине уникальная награда.

Мандельштам почти никого не хвалил. Он даже Ахматову однажды ругал в печати («столпничество на паркете»), что им не мешало дружить. Но о Зощенко он сказал: «У нас есть библия труда, но мы ее не ценим. Это рассказы Зощенки. Единственного человека, который нам показал трудящегося, мы втоптали в грязь. Я требую памятников для Зощенки по всем городам и местечкам или, по крайней мере, как для дедушки Крылова, в Летнем саду. Вот у кого прогулы дышат, вот у кого брюссельское кружево живет!..»

С Мандельштамом спорить не принято. Но кто уж так-то втаптывал Зощенко в грязь в 1930 году, в год «Четвертой прозы»? Ругали, случалось, но как издавали! И не только его, но сборники критических статей, посвященных ему. Видимо, тут предвидение, каких у Мандельштама много: увидел же он в 1937 году «небо крупных оптовых смертей» и Вторую мировую, и сам не знал, что делать с этим наваждением. Так же увиделась ему участь Зощенко, хотя до проработки оставалось полтора десятилетия. Однако какие проколы и прогулы он умел демонстрировать читателю — вопрос не праздный. Дело в том, что Мандельштам за все время своей поэтической работы горячо похвалил от силы пять человек: Данте, Пастернака («Пастернака почитать — горло прочистить»), Зощенко, Вагинова и Яхонтова, и то последний удостоился хвалы не за тексты, а за их исполнение. Казалось бы, Мандельштаму — даже советскому — Зощенко с его подчеркнутым антиэстетизмом должен быть поперек души; а вот поди ж ты — ни для кого другого он не требует памятников в

Летнем саду. За что ему все это?

И параллельно — вопрос не менее важный: почему Зощенко сегодня практически не читается? Выбираю именно эту двусмысленную формулировку: его не только не читают, но и сам текст сопротивляется, не играет прежними красками, как морской камень, вынутый из воды. Разумеется, смешное осталось смешным, — но вспомним, как действовал Зощенко на современников. Это был гомерический хохот, цитирование наизусть, вырывание свежего номера «Смехача» или «Бегемота» из рук счастливца-подписчика.

Разгадка, видимо, в том, что Зощенко был по-настоящему понятен только читателю — хотя бы и самому непросвещенному, — который помнил прежнее время или по крайней мере прежнее словоупотребление; только тому, для кого его знаменитый сказ — манера, вызвавшая к жизни бесчисленных подражателей, среди которых называли и Бабеля, — был не только замечательной имитацией новой речи, но и свидетельством разложения старой. Обыватель, который зачитывался рассказами Зощенко, воспринимал подтекст, нам уже недоступный: для нас эта речь — норма, а по сравнению с нынешним волапюком большинства она, пожалуй, еще и сложна и цветиста. Мы понятия не имеем о втором члене сравнения — о речи Серебряного века, который был прекрасен хотя бы и в пошлости своей. Зощенко вызывал восторг у интеллигентного читателя и ненависть у властей именно тем, что каждым своим словом свидетельствовал о прежних временах, напоминал о них, показывал бездны советского падения — видимые лишь тому, кто знал поздний русский романтизм.

Зощенко и есть по преимуществу романтик, и это его происхождение — сосредоточенность на проблематике, стилистике, даже и быте русского предреволюционного ренессанса — было очевидно и для друзей, и для врагов. Подозреваю, что именно здесь — разгадка его тайны.

2

Он принадлежал к поколению, которому адаптация к новой эпохе далась трудней всего: к семнадцатому году они сформировались, успели повоевать, а самый впечатлительный их возраст пришелся на небывалый расцвет русского… чего же русского? Русского всего. Не сказать чтобы это была только культура: было и бескультурье. У нас, пожалуй, один Олег Ковалов в фильме-коллаже «Остров мертвых» увидел Серебряный

век как исключительный синтез элитарного искусства и отъявленного, разнузданного масскульта; и, пожалуй, этот масскульт молодые воспринимали прежде всего. В нем есть пошлятина, конечно, как и в самом эстетском доме петербургского модерна жили тараканы; но в величайших исторических бурях только эти тараканы и выжили — и остались свидетельством великой эпохи. Строго говоря, среди прозаиков этого поколения реализоваться, пространствовать, повоевать и даже напечататься до революции успели четверо, и они представляют наибольший интерес — по крайней мере для меня: это Зощенко, Бабель, Катаев и Булгаков. И что интересно, каждый несет на себе отпечаток того прекрасного, невыносимо напряженного, навеки утраченного мира, каким был для интеллигентного юноши русский Серебряный век: интеллигентские квартиры в Киеве и Петербурге, бандитский и меценатский, торговый и дачный быт Одессы — всем этим они были отравлены на всю жизнь и только об этом всю жизнь писали. Отравленный — вот самое точное слово для Зощенко, и в его биографии есть тому буквальная иллюстрация: он всю жизнь страдал от нескольких глотков ядовитого воздуха во время германской газовой атаки. Пока он схватил противогаз, зеленая сладковатая тошная дрянь успела заползти ему в легкие. Катаев, кстати, тоже хлебнул фосгена.

Случай Булгакова — особый интерес именно к мистике, которой Серебряный век буквально бредил, и к религиозной философии, которой в России до того, по сути, не было. Эти увлечения в среде интеллигентной молодежи были, положим, поверхностны, вплоть до спиритических сеансов, — но важна ведь атмосфера, тайна, сочетание игры и нового, почти потустороннего опыта; Булгаков вырос, конечно, не из Ренана и уж точно не из Гофмана, а из Мережковского, и сама идея философского мистического романа на историческом материале, с обильными евангельскими аллюзиями, романа, в котором приключения героев — лишь бледный отсвет приключений Мировой души… разве это не «Христос и Антихрист», настольная книга умных гимназистов десятых годов? Разве полет Маргариты в «Мастере» не взят почти дословно — думаю, бессознательно — из сцены шабаша в «Леонардо да Винчи»? Тема эта — Мережковский и Булгаков — почти не разработана, если не считать пары упоминаний у Майи Каганской и основательной статьи саратовского филолога Татьяны Дроновой; но корни Булгакова — и Зощенко с его интересом к истории и философии — безусловно тут.

Случай Катаева — вечная отравленность предреволюционной

прозой Бунина с ее упоением точностью, вещественностью, плотностью, и все это в соседстве неотступного ужаса смерти, разрушения, упадка. Катаев — восторженный живописатель прекрасных, вкусных вещей — все время жаждет задержать время, потому что не понимает, за что обязательно надо всего лишаться и будет ли что-нибудь взамен. Катаевские корни — одесская литературная богема, кружок гимназистов, бредящих стихами, читающих на дачных эстрадах, и эта закваска — одесский материализм в удивительном сочетании с абсолютным и бескомпромиссным литературоцентризмом — осталась в нем навсегда. Отсюда и сочетание его успешной советской карьеры с вечной и горькой неудовлетворенностью на грани отчаяния, — по-настоящему все это зазвучало, конечно, только в поздней прозе.

Случай Бабеля технически проще — виднее, как сделана его проза: прочитанные в детстве французы — Мопассан и в особенности Золя — плюс усвоенный в детстве ритм талмудической фразы. Так получается этот библейский натурализм — а Библия ведь стесняется еще меньше, чем Золя, то есть ей вообще стесняться нечего. О том, как связано все это с литературным бытом предреволюционной Одессы и Питера, Бабель сам поведал в «Гюи де Мопассане» и «Ди Грассо».

Случай Зощенко в стилистическом отношении самый интересный. Тут действительно «проколы, прогулы», потому что наслоений больше, чем у всех современников. Вопреки штампу, главную часть зощенковского сказа, основу его словаря составляет вовсе не канцелярит первых лет советской власти: речь мещанина — это прежде всего ложные красивости, усвоенные из паралитературы, кинематографических титров и рекламы, из душераздирающей бульварщины и газетных отчетов о происшествиях. Герой Зощенко всего этого нахватался до революции — ибо автор все это активно потреблял. Почему? Не потому, конечно, что Зощенко любит пошлость; точней, он любит ее, но именно за хармсовскую «чистоту порядка», беспримесность, стилистическую цельность. Его восхищает — как художника с врожденным вкусом — душещипательная литература, романсовые красивости ему милей подлинной поэзии, поскольку в подлинной поэзии нет той бескомпромиссности. Там есть случайные и проходные слова — романс их не терпит: в нем каждое слово ложь и каждое — надрыв. Назар Ильич господин Синебрюхов — чьи «Рассказы» Зощенко напечатал в 1922 году — еще не владеет советской речью, она не успела состояться, он оперирует только штампами минувшей эпохи. «Я крохобором хожу по разным святым местам, будто преподобная Мария

Египетская», «случилось со мной великосветское приключение, и оттого пошла моя жизнь в разные стороны», «случилась со мной гнусь всякая, а сердцем я и посейчас бодрюсь», «вполне ты прелестный человек», «прелестный княжеский уголок и чудное, запомнил, заглавие — вилла „Забава“», «ходит по садовым дорожкам ваше сиятельство», «ходил легкомысленно женишком прямо около нее, бороденку даже подстриг и подлую ее ручку целовал» — все это, вкупе с откровенно лубочными либо кинематографическими сюжетами, никак еще не советская речь, а стилизация крестьянского говорка из Белого или даже раньше, из народного романа, из милорда глупого. Зощенко вообще почти ничего не заимствует из высокой литературы — он всегда имеет дело с низовым, самым презираемым слоем масскульта; но этот-то масскульт и сохранился, когда, по выражению Маяковского, «кругом тонула Россия Блока». «Нами оставляются от старого мира только папиросы „Ира“», — заявлял Маяковский; ах, как бы не так! Папиросы, мыло, синематограф, а из прозы — да весь пролетариат зачитывался не пролетарскими поэтами, не «Цементом», а «Ключами счастья» Анастасии Вербицкой, этого худшего и популярнейшего прозаика десятых годов. Это хуже Арцыбашева, у которого, случалось, «в темноте белели белые стволы берез». Но Зощенко называет свою главную вещь именно «Ключи счастья» — а перед публикацией, не желая, видимо, ассоциироваться с вовсе уж графоманской эпопеей, дает ей название «Перед восходом солнца». Тоже ведь заемное название, отсылающее все к тому же Серебряному веку — к драме Гауптмана «Перед восходом солнца» (1889), а Гауптман был в России едва ли не моднее Ибсена. Правда, «Перед восходом солнца» — довольно, на мой вкус, плохая пьеса. Квинтэссенция пошлости в духе fin de siècle, причем после нее особенно видно, откуда растут ноги у горьковских «Мещан»: вся расстановка сил налицо, только у Гауптмана прогрессивного нового человека зовут Лот, а у Горького — Нил. Но о том, почему Зощенко так любит именно пошлость, мы поговорим отдельно.

3

Блок тут очень неслучаен — он главное имя в русской литературе первых двадцати лет XX века, да и потом; он икона Серебряного века, абсолютное олицетворение благородства и безупречности, транслятор небесной гармонии. Таков он был для Катаева, для Олеши, для Зощенко, который, если ему надо в «Голубой книге» представить читателю никому не известного

поэта Леонида Семенова, говорит только: «Друг Блока» — и этого достаточно. Скрытые и явные цитаты из Блока, напоминания о нем, аллюзии к его судьбе — тайный нерв всего творчества Зощенко, если не сводить это творчество к фельетонам, но и в них нет-нет и промелькнет… Главное, что роднит Зощенко с Блоком, — это чувство исторической обреченности, греховности, приближения заслуженной — не лично ими, а десятками поколений, — кары. Грядут великие события, в которых самое понятие гуманизма, человечности, милосердия будет уничтожено или по крайней мере надолго отодвинуто. Но так нам и надо, — позиция, принципиально отличающая Блока от большинства современников; они им восхищаются, но сами так не могут. Опомнитесь, кричит Блок, мы же это звали! «Звали, да не это», — отвечает он сам себе три года спустя («Но не эти дни мы звали, а грядущие века»). Но от «Возмездия» уйти не пытались.

За что возмездие? А вот за то же, о чем Ахматова: «Все мы бражники здесь, блудницы». Все прокляты вместе с Россией, все несем тяжесть этого проклятия, и все сейчас будем сметены и рассеяны.

Но нельзя ведь жить с этим вечным чувством надвигающейся гибели. И Блок — которому все откуда-то известно, который из самых высоких сфер принимает свои сигналы, сквозь петроградское небо всегда видит иное небо, — отворачивается, уходит в человеческое, в трактиры и пьяные песни Петроградской стороны, в рестораны и на песчаные пляжи Стрельны, в пошлость цыганского и городского романса: словом, в человеческое. Вот тут разгадка, потому что Зощенко — отлично знающий Блока, дышащий тем же отравленным воздухом — бежит туда же. Мало ли у Блока пошлости? Сколько угодно. «В кабаках, в переулках, в извивах, в электрическом сне наяву, я искал бесконечно красивых и бессмертно влюбленных в молву» — дикий набор пошлейшей, романсовой бессмыслицы, ни на что другое не претендующий. Но Блок ведь пишет, что слышит, — он ничего не выдумывает. «В сердце — острый французский каблук»: это ведь не юмор, он вполне серьезен (ну, может, не вполне — но разглядит это только самый квалифицированный читатель). Бегство в пошлость — норма для Серебряного века: откуда, думаете, в нем такой огромный слой первосортной, высококачественной, даже и талантливой пошлости? (В случае Блока я говорил бы о гениальной.) Сколько ее у Грина! Какие залежи у Куприна! Что там — Ахматова, Гумилев, Сологуб! И все это — нормальная реакция на грядущее расчеловечивание. Предложим свой вариант классического афоризма: если патриотизм — последнее убежище негодяя, то пошлость — последнее прибежище человеческого. В

самом деле, неизменной от Серебряного века уцелела лишь его пошлятина — сначала футуристическая, все эти утопии радикального пересоздания природы и т. д., а потом нэповская. Все по Фолкнеру: глупость бессмертна, она победит.

Что такое, в сущности, пошлость? Автору уже случалось давать определение: все, что человек делает ради позиционирования, чужого мнения, оценки; но думаю, что и это следствие. На самом деле пошлятина — это высокая идея, попавшая в лапы дурака. Дурак — последнее противоядие от сверхчеловека (не в последнюю очередь именно поэтому архаическая Россия оказалась последним щитом на пути сверхчеловеков — Наполеона, Гитлера, в прошлом Мамая, о чем и Блок: «держали щит меж двух враждебных рас»). И Зощенко выбрал пошлятину, которой отравлен, — не потому, что высмеивает ее, а потому, что в ней еще можно дышать. Она последнее прибежище того человеческого, что вдохновляло когда-то великую (и обреченную) культуру гуманизма. Очень возможно, что гуманизм только и уцелел благодаря обывателю — о чем еще Честертон догадался.

Герои «Аристократки», «Бани», «Светлого гения» — тараканы, кто бы спорил. Но это те тараканы, которые уцелели от великой человеческой цивилизации. Те новые существа, которые выросли на ее руинах, — страшнее тараканов; и Зощенко кидается к тараканам с той же нежностью, с какой Присыпкин у Маяковского спасает единственного уцелевшего на нем клопа.

— Клоп! Клопик! Клопуля!

Человеческий паразит в расчеловеченном мире, живое напоминание о временах, когда мы все читали Блока и ходили в синематограф.

И семейная жизнь Зощенко — точно такая же утопия Серебряного века, опущенная на коммунальный уровень. Два дома, две жены, полная сексуальная свобода. Живет с официальной женой Верой, знает о ее романе с «большевичком», спасает от репрессий семью «большевичка», одновременно заводит многолетний роман с Лидией Чаловой, одновременно увлекается Олей Шепелевой, и еще все время какие-то истории, и все это на фоне непроходящей депрессии, о которой он всем печально рассказывает, — словом, романтический промискуитет в коммунальном антураже. И любовные его письма точно так же балансируют на грани высокой литературы и стилистики девчачьего альбома — он знал, что нравится девушкам.

Здесь, пожалуй, разгадка и самой странной его книги — «Голубой». Не думал же он всерьез, осуществляя безумный, невыполнимый, в сущности, совет Горького — написать всемирную историю языком мещан и алкашей, — что у него получится серьезное произведение? Не пытался же он, в конце концов, повторить «Всеобщую историю, обработанную „Сатириконом“», — тем более что у «Сатирикона» получилось хорошо?

Нет, он писал человеческим (обывательским) языком обывательскую историю человечества. Там соврали, там отравили, там папашу родного переехали на колеснице. Но это была последняя в советское время попытка отстоять — и даже последовательно, цветисто провести! — человеческий взгляд на историю, а не излагать идиотскую теорию о производительных силах и производственных отношениях. Кому нужны эти силы и отношения, когда речь идет об истории? Кто придумал ее к ним сводить? «Голубая книга» — пересказ сплетен и вранья, домыслов и светониевских гастрономических либо кровавых деталей, любовь и коварство, и читать ее увлекательно, а курс истории в советском исполнении — скучно. Зощенко не ставил перед собой задачи высмеять советский язык или дискурс. Он рассказывал пошлые, но живые истории пошлым, ажурно выстроенным языком, в котором последние остатки великой литературы соседствуют с базарной руганью. Сейчас то же самое делает Радзинский.

Ведь герой зощенковской литературы, в сущности, Подсекальников. Эрдман заметил тот же самый типаж и вывел его на сцене в «Самоубийце» — и что же получилось? Получилось, что он единственный в советской драматургии живой человек. Обыватель, таракан, клоп — но только у него есть чувства, и юмор, и культурная память. А рядом такой же человек, Остап Бендер, явный осколок прошлого, был единственным положительным героем среди всей Советской России, и никто не мог объяснить, как это получается.

Зощенко говорил, писал, жил от имени Подсекальникова — потому что Подсекальников, подсеченный, но не уничтоженный революцией, был последним, для кого еще что-то значили человеческие критерии. Зощенко, конечно, мог ненавидеть своих героев и ужасаться им. Но штука в том, что новых людей он вообще не видел. Они были вне его понимания, за пределами его зрения. Попытка написать о них «Черного принца» или «Партизанские рассказы» — вообще не проза.

А вот с этими он ладил. И, не побоюсь этого слова, они были единственными, кто напоминал ему о прекрасной жизни до 1914

года — жизни, которой он, романтический гимназист, был отравлен навсегда; дальше лицо его не менялось, как свидетельствуют фотографии, — только темнело, словно опаленное языками адского пламени. Говорят, так же темнело с годами лицо у Блока; и таким — «опаленным языками подземельного огня» — явился он в видении Даниилу Андрееву.

5

Александр Жолковский в отличной книге «Поэтика недоверия» предположил, что продуктивнее всего перечитывать сатирические рассказы Зощенко как попытку автора излечить не чужие, а собственные пороки; иными словами — как его же опыт самолечения, поскольку хроникой такого самолечения является и главная книга, автобиографическая повесть «Перед восходом солнца», миниатюры из которой — больше ста печальных и гротескных анекдотов из собственной жизни — многим кажутся лучшими зощенковскими текстами за всю жизнь. Этот метод продуктивен, но правильней тут было бы, на мой взгляд, говорить не о самоизлечении (как думает и сам Зощенко), а о попытке расчеловечивания. Автору надоело быть человеком, он устал чувствовать себя тараканом, обреченность слабого и культурного в мире сильных и диких ему претит. В «Мишеле Синягине» — одной из вполне серьезных повестей, написанных им в период расцвета, — он себя уже похоронил. Он уже доказал себе, что выживает только грубое и тупое. И вот он пытается себя превратить в нового человека на новой земле — искореняя то, что кажется ему пороками, хотя на самом деле только это и связывает его с жизнью. Больше того — он борется со старением, со смертью, а разве не старость, не смерть делают нас людьми, являясь, по сути, главным стимулом для самых трогательных человеческих проявлений? Он борется с трусостью, со скупостью, — но надо ведь не с ними бороться, а с зависимостью от них; преодолевать их, как мы знаем, он умел отлично, храбро воюя на Империалистической и раздавая деньги семьям близких и дальних знакомых во времена Большого террора. Вот бороться — можно, а искоренять — нельзя, ибо без них ты не человек; и слава богу, что все попытки Зощенко исцелиться от человечности заканчивались полнейшей неудачей.

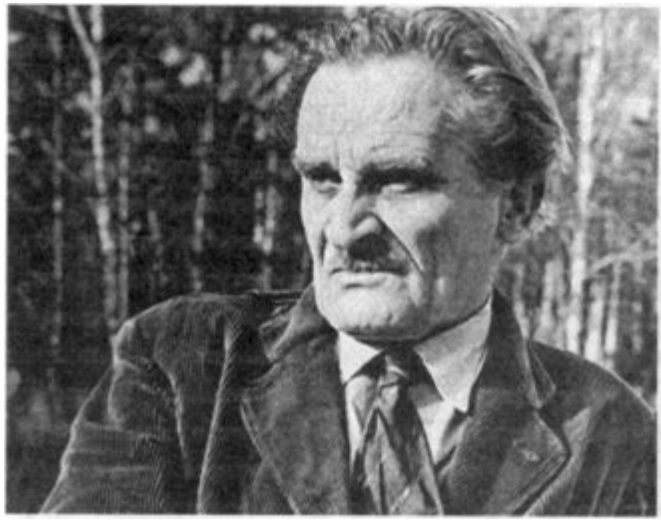
Но сама эта книга уже не могла сойти ему с рук, потому что была слишком хорошо написана. В его автобиографических рассказах увидели ту самую человечность, с которой железный век боролся наиболее бескомпромиссно. И пошлость увидели — и

правильно сделали, потому что в гимназических попытках самоубийства, в бесчисленных увлечениях, в любовании собой, штабс-капитаном, — эта пошлость есть. Но она человечна, жива, убедительна, — это-то и не прощается. В его книге увидели, разумеется, манифест борьбы — но не с болезнью, а со всем живым, что в нем было; и пусть бессознательно — но разозлились именно на это. Идет война народная, священная война, а он пишет совершенно не про то! Нужны сверхлюди — а он вытаскивает на поверхность и с великолепным мастерством, с нескрываемой силой описывает все то, что делает людей людьми! Топтать немедленно.

Сегодня Зощенко не перечитывают (разве что отдельные и наиболее утонченные любители) именно потому, что проблема снята. Люди, о которых он говорил и с которыми мог себя отождествить, вымерли.

А потомки тех новолюдей, которые заселили землю после катастрофы, не скоро еще дорастут до своего Серебряного века.

ГОСТЬ ИЗ БУДУЩЕГО
Юрий Олеша (1899—1960)



1

Юрий Олеша вряд ли первым вспомнится вам при составлении списка главных русских прозаиков XX столетия. И в десятку попадет не у всех: из официозных авторов его обгонят Шолохов и А. Н. Толстой, из маргиналов — Платонов или даже Добычин, и даже в родной южнорусской школе Олеша заслонен Бабелем, Ильфом и Петровым, а пожалуй что и Катаевым, прожившим и написавшим больше, эволюционировавшим резче. При том что сами они — братья Катаевы уж точно — отдали бы первое место среди современников и земляков именно Олеше. Как бы ни складывались отношения в этом кружке — а русский XX век не способствовал улучшению нравов, — титула гения не оспаривал у Олеши никто. Гениальность вообще имеет к производительности весьма касательное отношение: гений не тот, кто написал больше, и даже не тот, кто написал лучше. Гений редко эволюционирует, ибо менять манеру могут таланты. А гений всегда один и тот же, ибо не меняется чертеж мира. Талант что-то выдумал и воспроизвел, а гений что-то уловил, что-то бывшее всегда и до поры не открытое. Гений, по выражению Толстого, приходит как власть имеющий. Жизненный — биографический — дар гения сопоставим с литературным, и

судьба его выстроена по тем же законам, что и его тексты (а иногда и единственный сохранившийся текст, и ничего, все верят). Гений может писать так, что его никто не понимает, а может не написать вовсе ничего. Он открывает новые территории, а иногда новые парадигмы, то есть принципиально новый угол зрения на уже открытое, — а поскольку эти территории могут оказаться непригодны для жизни, у гения может не быть читателей и уж подавно — последователей. Я рискнул бы сказать, что гений — тот, кто описывает новые состояния, которых до него не было (если речь идет, скажем, о летчике, озирающем мир с километровой высоты) или были, но считались неописуемыми/непристойными/не заслуживающими описания. А возможно, что для них не было инструментария — как не было его у Леверье, предсказавшего Нептун, но не видевшего его. Гений приходит со своей оптикой.

Понимая, как сильно раздражает читателя ярлык «гений», — особенно в эпоху девальвации этого ярлыка, когда надо заново напоминать его смысл и развести наконец понятие гениальности с понятием литературного качества, — скажем скромнее: Олеша — писатель будущего. Века этак XXII, если тогда еще будут литераторы. Литераторы будущего станут писать мало и емко, потому что тенденция к экономной передаче действительно важной информации — одна из ведущих в человеческой истории. Малозначительное учатся размазывать на гигабайты, на тысячи страниц, — а главное сообщают всё лаконичнее. У людей XXII века будет мало времени, ибо уметь они будут много и соображать — быстро, и возможности их будут несопоставимы с нашими; будет масса дел, кроме чтения и письма. Олеша всю жизнь безоглядно и бессмысленно тратил свое время, потому что не было дел, достойных его ума и соответствующих его нраву; приходилось виртуозно и целеустремленно саморазрушаться. В пятнадцатом веке, вероятно, было так же скучно прирожденным программистам, одаренным велосипедистам или выдающимся кинооператорам; и страшно подумать, какой гадостью они занимались.

Олеша написал один выдающийся роман, одну замечательную сказку, одну законченную пьесу (плохую, «Список благодеяний», — «Заговор чувств» не в счет, ибо это инсценировка романа), один небольшой сборник рассказов и одну книгу небывалого жанра, им изобретенного, — книгу дневников о том, как он не может больше заниматься литературой. Этого совершенно достаточно.

Открытое же им новое состояние как раз и сводится к тому, что человек, предназначенный для единственного вида

деятельности, к этому именно виду деятельности оказывается неспособен. Тому много причин, но главная — отсутствие читателя и невыносимость среды; гений, в отличие от таланта, может работать не во всякое время. Человек, рожденный для творческого труда, любви, исключительных поступков, ведет жизнь люмпена, потому что его жизнь, его женщины, его страна достались другим. Их много было — великих людей, которым предстояло, может быть, спасти Россию или вывести ее на новый уровень, — но никакой России уже не было, была другая страна; и вот о том, как они не могут жить в этой стране, Олеша и написал. Остальные не решались. Голосом этой прослойки, главной жертвы переломившегося времени, оказался он один. На Западе ближе всего к нему был его ровесник Набоков.

Олеша создал эпос о писателе, который не может писать, о гражданине без гражданства, патриоте без Родины. Это довольно специальное, редкое состояние, но оно заслуживает описания — хотя бы потому, что в СССР так себя чувствовала примерно половина населения. Это состояние тонкое. Нужна безоглядность, бескомпромиссность гибели, чтобы это толком описать, не надеясь на сосуществование с порядком вещей, не оскорбляя себя и своего пера пошлым и фальшивым конформизмом. Нужно прожить это, чтобы написать, и много раз побывать на грани смерти. Нужно пройти через позор. Пережили это многие, а описал один Олеша — потому что ему хватило сил сознаться себе во всем. В зависти, когда он еще испытывал зависть. В отчаянии, когда он понял, что завидовать нечему.

Чтобы писать в отсутствие читателя, а стало быть и в отсутствие смысла, нужны исключительно сильные мотивации — тщеславие, например, или голод. Голода Олеша не испытывал благодаря поденщине (главным образом сценарной) и помощи друзей (главным образом поивших), а тщеславие его было более высокого порядка. Он полагал, что исписался, — и в самом деле его хватило на одну вещь, исчерпывающе описавшую его роль в советское время, а других ролей ему это время не предлагало. На самом деле он не исписывался, конечно. Он, так сказать, изжился. Была возможность радикально переломить себя и свою жизнь, — но гений всегда узок, он лучше всех умеет нечто одно. Это талант бывает универсален и умеет все, от хорошего вождения автомобиля до починки радиоприемника, не считая плодотворной работы во всех литературных жанрах. А гений способен писать лишь в определенных условиях и в определенной социальной нише, и все его попытки приспособиться — сочинить нечто в жанре поденщины — оказываются так неприлично, гротескно плохи, что поверить невозможно в исключительность

автора. Вероятно, это главная примета гения — лучше всех делать то, что умеет только он, и хуже всех исполнять то, что умеют все; публицистика Олеши, его «Список благодеяний» и сценарии (например, «Ошибка инженера Кочина») отличаются такой же беспомощностью и катастрофической несообразностью, что и его «сатирические фельетоны» под псевдонимом Зубило; но фельетоны от этого только смешней, а публицистика — нет.

2

«Три толстяка» показывают, каким сказочником мог быть Олеша. Эта книга начисто лишена стилистической цветистости — писано-то для детей. В смысле стиля она аскетически проста, потому что гимназист-первоклассник, выдумывая себе приключения, не заботится о метафоре. Ему нужно ярче придумать, назвать героев наикрасивейшими именами, которые он где-то слышал и не понял, — Суок (это фамилия трех сестер, в двух из которых Олеша влюбился), Бонавентура, Просперо… Тутти — это вообще «все разом» по-итальянски: то ли оркестровый термин, то ли название фруктового мороженого-ассорти. Но мы про это не помним, когда нам представляют наследника Тутти: мы видим перед собой хрупкого одинокого мальчика, и только.

Это именно сказка начитанного мальчика, революционная по духу, романтическая по антуражу; Олеша написал одну такую вещь, а мог двадцать пять. Вся советская сказочная традиция — обязательно с социальной справедливостью, с восстанием против жестокого короля вымышленной страны — вышла из «Толстяков». Но дальше автору было неинтересно.

Тогда он написал «Зависть».

В рамках советской парадигмы — пусть насильственной, уродливой, но другой не было — Олеша уперся в тупик, в глухую стену, отступать от которой можно только назад. Произошло это уже в 1927 году, в котором, собственно, советская литература и прервалась до самой оттепели. «Зависть» обозначила неразрешимую коллизию — распад нации на Бабичевых и Кавалеровых. В двадцатые годы победил Бабичев. Оказалось, что жить в его мире невозможно. В восьмидесятые годы победил Кавалеров. Оказалось то же самое.

Чтобы понять коллизию «Зависти», надо находиться вне ее, смотреть сверху. Идеология ни при чем. Признаком здоровой, сложной, развивающейся системы является то, что она никого не отвергает, кроме явных преступников; не делит людей по

принципу нужности-ненужности, провозглашая одних героями, а других отбросами. Первый симптом болезни — вытеснение целой категории населения в разряд нежелательных элементов; их можно называть «бывшими», «лишними», «попутчиками» — не суть. Просто их не надо. Критерий произвольный: он может быть имущественным, национальным, идеологическим и т. д., вплоть до образовательного ценза. Просто одна часть общества — и, как правило, немаленькая — вдруг понимает, что все ее умения больше не пригодятся; что ее могут терпеть из милости, но лишь до поры, когда окончательно отвердеет новый порядок. Потом, конечно, он будет дряхлеть, размягчаться, усложняться, но до этого надо дожить. Иногда для доживших это оказывается непосильным стрессом, порукой чему — пять «сердечных» смертей, почти одновременных: 1957 — Луговской, 1958 — Шварц, Зощенко, Заболоцкий, 1960 — Олеша.

У прослойки «бывших», интересной в художественном отношении и несчастной в реальности, есть несколько вариантов поведения. Все они отслежены в литературе. Атаман Петр Краснов в эмиграции написал роман «Ненависть» — правда, внутри страны этот способ менее осуществим, но у некоторых получается, пока не выловят или не пожертвуешь собой в героическом теракте. Эрдман написал «Самоубийцу» — а что, тоже выход. Набоков — давление чуждого мира в Берлине ощущалось не меньше, чем в Москве, — предложил «Защиту Лужина», а когда она не срабатывает — «Отчаяние». Пастернак опубликовал «Второе рождение», что есть, в сущности, псевдоним «перерождения» — безрадостной, самоподзаводной попытки «труда со всеми сообща и заодно с правопорядком»; зощенковская «Возвращенная молодость», столь созвучная по названию, — из того же ряда. То и другое кончается затяжной депрессией и смертельной схваткой с тем самым порядком, с которым когда-то хотелось быть заодно (и тогда пишутся «Перед восходом солнца» и «Доктор Живаго», разные во всем, кроме сопровождающего их чувства освобождения — и взрыва травли, каким их встречают начальнички). Наконец, Олеша написал — и в последующие тридцать лет осуществлял — «Зависть»: вариант мучительный, но самый человечный. Кавалеров не может стать таким, как директор треста пищевой промышленности Бабичев. Он и пытаться не будет. Он обречен завидовать, но зависть эта никогда не перерастет в полноценную ненависть, ибо Кавалеров тоньше, талантливей и попросту лучше, чем атаман Краснов. Он слишком молод для самоубийцы, и полноценное отчаяние у него впереди; для «второго рождения» он слишком не любит себя ломать — да и догадывается, чем это кончается. В результате он обречен

опускаться, оставив потомству проклятие в адрес самодовольных и ограниченных новых людей, чьим главным грехом является именно неколебимая самоуверенность, полное отсутствие милосердия, на месте которого выросла оскорбительная снисходительность. Еще остается ворох гениальных заметок — ни одна не доведена даже до полноценной дневниковой записи — и такой же ворох легенд и анекдотов про запои и остроты, в котором, впрочем, уже неясно — что тут про Олешу, а что про Светлова.

Разумеется, «Зависть» — не самое почтенное чувство. «Ненависть», «Отчаяние» и даже «Второе рождение» нравственней, цельней — и по крайней мере не так саморазрушительны. Но в художественном отношении, вот странность, единственный роман Олеши выше, совершенней, даже и сегодня живей, чем все перечисленные тексты, несмотря на их общепризнанные достоинства. И есть в этом своеобразная справедливость. Потому что из ненависти, отчаяния и возвращенной молодости что-то еще может получиться потом — выход из тупика, преображение, бегство, разные есть варианты. И только «Зависть» приводит к полному и безоговорочному распаду, о котором Аркадий Белинков написал столь убедительную книгу. «Зависть» может быть только первым и последним романом. А потому обречена быть лучшим: ведь она единственное, что остается от жизни.

Вы спросите: а есть ли альтернатива всему этому? Есть ли в этих обстоятельствах вечного деления на чистых и нечистых хоть один путь, не приводящий к разложению, самоубийству или конформизму, если мы сразу отбросим «Бег» и не хотим пожимать «Копыто инженера»? Вероятно, есть — и об этом Даниил Андреев написал мистический роман «Странники ночи». Но он, как и положено мистическому роману, не сохранился.

…В девяностые ситуация двадцатых повторилась зеркально: в роли лишних оказались Бабичевы. Победившие Кавалеровы не проявили особого милосердия. Появилось несколько красно-коричневых «ненавистей», постмодернистских «защит» и «отчаяний», добрый десяток «вторых рождений». «Зависти» никто так и не написал: стилистического блеску было хоть отбавляй, но жестоких саморазоблачений — минимум, сплошное самолюбование. Да и не помню я что-то большого русского писателя, который бы честно перестал писать, демонстративно спиваясь.

3

Хроникой этого медленного самоуничтожения — а на деле перерождения в истинного гостя из будущего — стала книга под условным названием «Ни дня без строчки», составленная Виктором Шкловским по материалам архива Олеши. Но напечатал он не все, многое было слишком откровенно даже по оттепельным меркам.

«Книга прощания» — подробный рассказ о том, как автор не может писать. То есть о том, что его интересует и спать ему не дает, он написал бы охотно и виртуозно. Но об этом писать нельзя, и вовсе не по цензурным причинам. Олеша был убежден, что и читатель его мертв и среда не располагает к искренности. Самое главное — не для печати, а для того, чтобы наедине с собой, без публики, без критики. Это была сугубо индивидуальная работа над собой, безнадежная, но позволявшая заполнить время и придать жизни смысл. Олеша первым пришел к выводу о спасительности — и достаточности — личного совершенствования в условиях, когда твой труд никому не нужен.

Аркадий Белинков написал книгу, полную ритмических повторов — так волна бьет в камень: в ней он доказывает, что Олеша конформист, и называется его книга «Сдача и гибель советского интеллигента». Конформист не стал бы писать «Книгу прощания», а главное — не смог бы так целенаправленно разрушать себя. Главным подвигом Олеши было его неписание, его артистический, квазибогемный, нищенский стиль. Он жил и пил так, как большинству в страшном сне не снилось: тоже — талант.

«Литература окончилась в 1931 году.

Я пристрастился к алкоголю.

Прихожу в Дом Герцена часа в четыре. Деньги у меня водятся. Авторские за пьесу. Подхожу к буфету. Мне нравятся стаканчики, именуемые лафитниками. Такая посудинка особенно аппетитно наполняется водкой. Два рубля стоит. На буфете закуска. Кильки, сардинки, мисочка с картофельным салатом, маринованные грибы. Выпиваю стаканчик. Крякаю, даже как-то рукой взмахиваю. Съедаю гриб величиной в избу. Волшебно зелен лук. Отхожу.

Сажусь к столу.

Заказываю эскалоп.

Собирается компания.

Мне стаканчика достаточно. Я взбодрен.

Я говорю:

„Литература окончилась в 1931 году“.

Смех. Мои вещания имеют успех.

„Нет, товарищи, — говорю я, — в самом деле. Литература в

том смысле, в каком понималось это в мире, где…“

Ах, какое большое несчастие надвигается на меня! Вот я иду по улице, и еще моя жизнь нормальна, еще я — такой, как был вчера и на прошлой неделе, и долгое время, такое долгое время, что я уже забыл, когда оно началось.

Я слишком привык к благополучию.

И теперь я буду наказан за то, что [кривил думал] жил…

Я оказался дилетантом».

Ужас перед листом бумаги и отлынивание от того, что раньше составляло главный смысл жизни, — тоже тут как тут:

«Пишу эти строки в Одессе, куда приехал отдыхать от безделия, от толкания за кулисами театров и в кулуарах бывшего МодпиКа, состоящих из лестницы и подступов к уборной, от литературных споров на террасе Дома Герцена, от бодрости Луговского и собственной упадочности.

Отдыхать, если речь идет о писателе, живущем на даче, не лучше ли всего таким способом, чтобы можно было перемежать работу за столом с выбеганием в сад или за калитку, перед которой степь. Чем лучше получается строка или целый кусок, тем немедленней хочется выбежать. Есть — для меня лично — какой-то закон: когда работа удается, усидеть на месте трудно. Странная неусидчивость заставляет встать и направиться в поиски еды, или к крану, напиться воды, или просто поговорить с кем-нибудь. Потом возвращаешься к строке и видишь, что оживление было ложным: строка плохая. Через секунду, впрочем, начинаешь думать, что все-таки строка не слишком плохая. Тогда вновь выходишь из комнаты уже в унынии, опять — кран и вода, но желудок оказывается переполненным ею, как в пытке, и, не отправив глотка внутрь, выпускаешь его вялой и тяжелой, как плеть, дугой. При этом наблюдаешь, как попадает вода на куст и как отмахиваются от нее листья. Наступает уныние, которое нельзя излечить ничем. Страница перечеркивается, берется новый лист и в правом углу пишется в десятый раз за сегодняшний день цифра 1».

Кто из нас не пережил этого? Кто не бегал к крану? Кто не возненавидел свой труд? Если такие есть, им в литературе, боюсь, делать нечего.

Олеша был писателем с врожденным чувством гармонии. Видеть регулярное, ежедневное, невыносимое искажение этой гармонии он не мог. И потому его литература свелась к заметкам в дневнике — жанру, в котором сейчас пишет подавляющее большинство литераторов, жанру «Живого журнала», куда перебежали все, кто умеет составлять слова и фразы. Для дневника стимул не нужен — разве что мысль об уходящем

времени и уничтожаемой, саморазрушающейся жизни. Для дневника не нужно мандельштамовское «сознание своей правоты» — непременный стимул литературы. Олеша, как все чуткие люди, не мог жить без подтверждений своей правоты, он искал их везде, в том числе в игромании (той же болезнью страдал Маяковский, только в более тяжелой форме). Не находя этих подтверждений, Олеша перестал писать. Оставались дневники.

И эти дневники — гениальная литература, потому что состояние, пойманное в них, прежде в литературе не описывалось; потому что за депрессию, описанную в них, заплачено физическим здоровьем; потому что в них угадан жанр будущего — запись в электронном журнале, без последствий для окружающих, да и для себя, пожалуй.

Мы все сегодня так живем, кажется мне. И потому главная для нас книга Олеши — это «Книга прощания», то есть вещь недописанная, даже ненаписанная, по сути.

А про метафоры, стилистику и цветистость его прозы пусть скажет кто-нибудь другой — кто-нибудь, кому в Олеше дорого именно это.

РОМАН С КОЛЛЕКТИВОМ «Большие пожары» (1927)



В 1926 году главному редактору тогдашнего «Огонька» Михаилу Кольцову пришла в голову ошеломляюще своевременная идея. Врут, когда говорят, что коллективный писательский подряд придумал Максим Горький для «Истории фабрик и заводов». Максим Горький мог придумывать только такие основательные, безнадежно скучные вещи, с которыми сразу же ассоциируется пыльная краснокирпичная обложка, плотный массив желтоватых тонких страниц, статистические таблицы и почему-то жесткое, волокнистое мясо, навязшее в зубах. Кольцов, при всех своих пороках, был человеком гораздо более легким, летучим, и дело он придумал веселое: напечатать в «Огоньке» коллективный роман, написанный двадцатью пятью лучшими современными писателями.

Идея эта имела несколько плюсов сразу. Во-первых, налицо был вожделенный коллективный подход к творчеству. В начале двадцатых молодая республика Советов (чуете, как повеяло родными интонациями?) только тем и занималась, что доказывала возможность коллективного хозяйства там, где прежде — в наивном убеждении, что только так и можно, — хозяйничал единоличник. Удивительно еще, что в так называемом угаре нэпа не додумались до группового секса. Первыми объектами так называемой сплошной коллективизации стали вовсе не крестьяне, но именно писатели, как самая беззащитная категория населения, пребывавшая, пожалуй, в

наибольшей растерянности.

Второй плюс заключался в том (и Кольцов, как опытный газетчик, отлично это понимал), что делать хороший еженедельный журнал в так называемый переходный период — а переходный период у России всегда — можно только силами крепких профессиональных литераторов, желательно с репортерским опытом. Пресловутая установка на рабкоров и селькоров, ленинский идиотский тезис о необходимости давать свежую информацию с мест, написанную сознательными рабочими и грамотными крестьянами, — все это годилось, может быть, для «Известий», которые читались особо убежденными людьми либо начальством, и то по обязанности. Управлять государством кухарка, может быть, и способна, поскольку, по сравнению с литературой, это дело совершенно плевое, но писать так, чтобы это заинтересовало кого-то, кроме кухаркиных детей, она решительно не способна. Писателей-«попутчиков», то есть временно невостребованный и не слишком сознательный элемент, можно было использовать только в журналистике, а именно: давать в зубы командировку и посылать на экзотический объект вроде Волховской гидроэлектростанции. Поздние символисты и философы вроде Мариэтты Шагинян, остроумные и нежные поэты и беллетристы вроде Инбер, будущие титаны соцреализма вроде Погодина поехали по стране. Они летали в крошечных самолетиках, качались на верблюдах и тряслись в поездах. Они погружались в жизнь. Они курили черт-те что. В общем, они делали примерно то же, что их нынешние коллеги, растерявшиеся перед рынком точно так же, как растерялись писатели двадцатых перед социализмом и РАППом. Писатель идет в газету не от хорошей жизни, тем более что и знать жизнь писателю не так уж обязательно: все, что ему нужно, он узнает и так, в добровольном порядке. Нынешние литераторы обрабатывают неотличимые биографии нынешних «новых русских», тогдашние писали о тогдашних. Только тогдашние «новые русские» были другие, но отличались они друг от друга очень мало. Мне, положим, интереснее были бы они, но это потому, что я тогда не жил.

И вот, стало быть, Кольцов решил дать литераторам надежное дело, поддержать их немаленьким огоньковским гонораром и заодно обеспечить свою аудиторию качественным и увлекательным чтивом. Любой газетчик, работавший с писателем, знает, как трудно вытащить из него, да еще к фиксированному сроку, что-нибудь путное. Писатель всегда ссылается на прихоти вдохновения, хотя вдохновение тут, как правило, ни при чем, а при чем исключительно лень и распущенность. Но Кольцов умел

уговаривать, а главное — большинство литераторов остро нуждались в двух вещах: в деньгах (это уж как водится) и в доказательствах своей лояльности. Писатели обычно люди умные и потому раньше других понимают, что доказывать ее надо будет очень скоро. Чем же доказать ее, как не готовностью участвовать в коллективном мероприятии насквозь советского, хотя и довольно мещанского издания? «Огонек» знал, к кому обратиться: почти все писатели были хоть и молоды, но, во-первых, уже знамениты, а во-вторых, обладали довольно двусмысленным происхождением. Например, не вызывают никаких сомнений мотивы Алексея Толстого, охотно настрочившего большую главу: бывший эмигрант, недавно вернулся, надо влиться…

Тут Кольцов оказался перед первой сложностью: ясно, что действие романа должно происходить в России. Причем в новой, советской. Ясно также, что сюжет должен быть закручен и авантюрен. К кому обратиться для, что называется, затравки? И редакторское чутье Кольцова не обмануло — он написал Грину, в Феодосию.

Положение Грина было тогда шатко. До настоящего голода и фактической издательской блокады дело еще не дошло — издавать его почти перестали только в тридцатом. Но расцвет начала двадцатых, когда издательства плодились с грибной скоростью, постепенно сходил на нет. «Бегущая по волнам», уже написанная, но еще не принятая ни одним журналом, кочевала по разным редакциям и издательствам. Заказов не было, литературная жизнь шла в столицах, до Феодосии долетали лишь слабые ее отзвуки. Грину надо было кормить жену и тещу. И он согласился, тем более что идей у него в голове всегда было множество, а несколько романов и вовсе были начаты. Одними из таких брошенных начал были три главы романа 1924 года «Мотылек медной иглы» — классическое романное начало, которое можно изучать в Литинституте как пример сюжетной техники. Читателю брошены сразу три приманки, три привлекательнейшие сюжетные линии: в маленьком городе начинаются таинственные пожары; возгоранию всегда предшествует появление необычной, острокрылой, ярко-желтой бабочки с лиловой каймой; в этот же город приезжает богач, которому сказочно везет в карты (на этом он и сделал состояние, проведя всю юность в нищете и вдруг обнаружив свой чудесный дар). Богач начинает строить в городишке небывало роскошный дом, но намекает газетному репортеру, что этот дом «не для него»; после чего отворачивается и теряет интерес к беседе. Любопытно, что у мистика и фантаста Грина пожары были как раз делом вполне конкретных человеческих рук: сначала, конечно,

появлялась бабочка, а потом разбивалось стекло, и в помещение просовывалась смуглая рука со смоляным факелом. Доводить «Мотылька» до конца он не стал, а начало отправил Кольцову.

Я так и слышу, как взвизгнул от восторга Кольцов, получив такой материал: как бы мало ни был мне симпатичен тот или иной коллега, от профессиональной солидарности никуда не деться. Естественно, архивариуса Варвия Гизеля тут же переделали в Варвия Мигунова, рыжего журналиста Вакельберга обозвали Берлогой, действие перенесли из Сан-Риоля в Златогорск (обоих, конечно, не существует, но согласитесь, что допускать существование Сан-Риоля как-то приятнее, нежели предполагать бытование Златогорска)… И понеслось. Последний «Огонек» за 1926 год анонсировал будущий роман, названный «Большие пожары», и поместил на обложке портреты двадцати пяти согласившихся писателей (некоторые потом продинамили редакцию и были спешно заменены). И с первого номера двадцать седьмого года первый коллективный роман отправился к читателю.

Я тоже немножко писатель и не стану сразу рассказывать, как пошло дело и что случилось с таинственными златогорскими бабочками. Я хочу, чтобы вы вместе со мной погрузились в подшивку тогдашнего «Огонька».

Дикое чтение являет он собою! Не знаю, может, это только мои заморочки, но лично меня всякая старая газета больше всего удручает тем, что, оказывается, ВСЕ ТАК И БЫЛО! Мое поколение, возросшее под лозунгом «Нам много врали», в десятом классе вдруг убедилось, что история у страны не одна: снимешь один слой — под ним второй, не устраивает тебя одна версия — всегда можно придумать другую. Все еще верили, что у страны могло быть другое прошлое и соответственно возможно другое будущее… Отсюда бум альтернативной истории, который мы все переживаем и поныне. Но открываешь старую подшивку — и в ужасе убеждаешься, что все было именно так, как было: нам не врали, знакомые штампы налицо. Всякая эпоха оказывается прежде всего ужасно глупой. Впрочем, таково вечное свойство газет и еженедельных журналов: в них прежде всего отражаются глупости и пошлости. То немногое, что выделилось из этой желто-серой массы и впоследствии пережило века, пока еще растворено в море повседневного унылого хлебова. Чехова печатают рядом с Потапенкой, Толстого — с Тенеромо, Маяковского — с Молчановым… Главный же ужас заключается в том, что, оказывается, не только нынешняя пресса старательно оглупляла себя и читателя, — таково свойство любого периодического издания во все времена. Ну не все же тогдашнее

советское население так тупо смеялось над пивными и банями, не все же оно с таким розовым подростковым восторгом ловило каждую новость о новом пуске, запуске, выпуске!

Особенно печально, конечно, читать именно писателей. Им труднее всего было заставить себя ликовать. Но они ликуют тем натужным и унылым ликованием, каким и мы встречали открытие очередной биржи.

И вот среди этого бодрого тона начинают появляться развороты с главами нового романа. Когда-то мой любимый писатель Житинский мечтал перенести свой роман на французский, английский, японский, немецкий, ретороманский (есть такой швейцарский диалект немецкого), а потом обратно на русский, чтобы текст приобрел французскую легкость, английскую четкость, немецкую строгость, швейцарскую сырность… Проходя через разные писательские головы и руки, гриновский сюжет приобретает совершенно новые обертоны. Главы, написанные Фединым, Толстым, Зощенко, Бабелем, не переиздавались и до последнего времени в собрания сочинений не входили. Между тем документ уникальный и, как всякая хорошая писательская шутка, приоткрывающий авторов с неожиданной стороны: не мной замечено, что больше всего саморазоблачаешься, когда пишешь на заказ. Но в общих чертах происходило вот что: Лев Никулин, впоследствии историк, тогда бытописатель, подхватил гриновскую эстафету весьма достойно. Он ввел женщину — красивую, романтическую и вдобавок иностранку; это она поселилась в богатом доме, который «не для себя» строил концессионер Струк. Архивариус Варвий Мигунов, который отдал журналисту Берлоге таинственную папку с делом о точно таких же поджогах в 1905 году, после пожара в судебном архиве сошел с ума. Он сидит на полу в психлечебнице и вырезает из бумаги (с которой провозился всю жизнь) огромных бабочек. Это Никулин придумал хорошо, страшно. Дальше сюжет попал к Свирскому, автору нравоучительных, очень революционных повестей из еврейской жизни; в речи героев появляются характерные местечковые интонации: «Уж так, гражданка, всегда случается, что до пожара не бывает пожара». Свирский же ввел в роман непременного героя прозы тех лет — бандита; тут же и так называемая шалава, она же маруха, то есть простая, честная, в общем-то, девушка, пошедшая не по тому пути. Зовут ее Ленка-Вздох («стриженая девица с папиросой в ярко накрашенных губах»). Интересно, что если Никулин попытался придать действию мистико-эротический колорит (сказалось богемное прошлое), то Свирский честно строит детективную интригу в духе социального реализма. Четвертым

подключился ныне совершенно забытый Сергей Буданцев, беллетрист, сатирик и большой путаник. Он принес с собою колоритного, жирно написанного сумасшедшего нэпмана, одержимого навязчивыми идеями; в этой главе, однако, действие капитально пробуксовывает, все время отдаляясь от строгого, изящного замысла. Пятым за дело взялся молодой, но уже знаменитый Леонов, как раз готовивший к изданию первую редакцию «Вора»: он тогда, что называется, «ходил под Достоевским», сильно интересовался душевными патологиями и подпольными типами, а потому перенес действие в сумасшедший дом, где отыскал множество привлекательных для себя персонажей. Чего стоит один «служитель, сплошь заросший волосом от постоянного соприкосновения с сумасшедшими». В шестом номере (на обложке красуется плакат: «Не целуйтесь! Через поцелуи при встрече больше всего распространяется повальная болезнь этого года — грипп!») подключился Юрий Либединский: он был более газетчик, нежели собственно писатель, и сосредоточился на быте провинциальной газеты. Глава его написана в добротном советском духе, а потому вышла длиннее и скучнее прочих. Правда, присутствуют в ней элементы постмодернизма, которого тогда никто еще не нюхал: ссылки на толстовскую «Аэлиту», на кольцовские фельетоны… Либединский ввел в роман главных положительных героев — естественно, пролетариев: они-то и призваны разоблачить поджигателей. Молодые рабочие под руководством старого, еще более положительного и, естественно, морщинистого, начинают собственное расследование. Хороша, однако, реплика одного из них, заблуждающегося (по оценке опытного рабочего Клима, «золото с дерьмом»): «Скучно очень, дядя Клим! Сегодня культ, завтра физ, потом полит, потом просвет, очень скучно живем, Климентий Федорович!» Поистине, товарищ, золотые ваши слова.

Седьмую главу поручили пролетарскому писателю Никифорову, от которого тоже мало что сегодня осталось. «Я по большому делу», — сообщает Ленке-Вздох малосознательный рабочий Варнавин, ища через нее встречи с известным вором Петькой-Козырем. Да уж ясно, что не по малому! Он вместе с Козырем тоже задумал найти поджигателей, но в результате сам же за поджигателя и был принят. Глава Никифорова написана невыносимым раннесоветским языком, в котором намешано всего помаленьку: плавают какие-то огрызки бессистемно прочитанной в детстве бульварной литературы, бушует молодой экспрессионизм, речь персонажей стилизована до полной лубочности и состоит из каких-то беспрерывных эханий и гмыханий… Дальше подключился книжник Лидин; вообще можно

проследить интересную закономерность — когда за дело берется интеллигентный писатель, не хватающий с неба звезд, но культурный, с хорошим дореволюционным прошлым, он честно пытается свести все нити, выстроить правильную интригу и перепасовать сюжет следующему со всей возможной деликатностью. Следующим же, увы, оказывается кто-нибудь идейный или от сохи, кого сюжет, жизнеподобие и прочие формальности не интересуют совершенно: ему типажи подавай, актуальность, языковые выкрутасы! Лидин честно ввел в роман главного сыщика, который чисто выбрит, курит хороший табак, разговаривает немногословно, приезжает в Златогорск из Москвы и представляется инженером Куковеровым. Он-то (вместе с Лидиным) и вспомнил про репортера Берлогу, томящегося в дурдоме, и попытался вдохнуть новую жизнь в рассыпающуюся интригу. Но дальше «Большие пожары» попали к Бабелю.

Бабель — это таки вам не Лидин. Бабель — это Бабель. Большого писателя видно отовсюду, и большому этому писателю не было никакого дела до коллективного романа, чем бы он ни кончился. Он написал самую короткую и самую мощную главу: это убийственная пародия на каждого из восьми предшествующих авторов и абсолютно нетоварищеский ход по отношению ко всем последующим авторам, потому что Бабель выкрутил баранку сюжета туда, куда только и мог выкрутить ее автор «Как это делалось в Одессе». В Одессе это делалось так: загадочный концессионер Струк, который выстроил себе в Златогорске роскошный особняк, оказался глупым старым евреем, когда-то уехавшим в Америку из Белостока и теперь вернувшимся, чтобы построить в Златогорске тракторный завод. Внешность загадочного миллионера такова: «Он семенил большими, старыми своими ногами, и живот его вяло раскачивался на ходу, как флаг в безветренный день».

«Меня здесь черти хватают! — кричит бабелевский Струк. — А вы торчите с Доннером целый месяц в Москве… Меня здесь черти хватают! Тракторы — это вам не пуговицы! Смеется советская власть над людьми или не смеется?»

Истинное же свое отношение ко всей затее и к предыдущим авторам в частности Бабель выразил лаконично. Все его предшественники старались как могли, описывая роскошь струковского дома. Бабелю хватило одной детали: «Фонтан был безмолвен, не хуже любого фонтана, пережившего гражданскую войну». Финал главы просится в антологию советской пародии: «Восемь да три будет одиннадцать. Это скучно, конечно, что не двенадцать, но и число одиннадцать удовлетворяет совершенно. Ровно в одиннадцать Куковеров распрощался со Струком. По

дороге он вознамерился купить себе персиков в фруктовой лавке: Златогорск, как известно, в осенние благодатные дни бывает полон густого тепла и персикового дыхания, фруктовые же его лавки дышат диким волнующим запахом овощей (издевательскими „как известно“ Бабель сопровождал все ссылки на своих предшественников). Но увы, в фруктовой лавке ничего, кроме сушеного чернослива, не оказалось. Ничего, ровно ничего». Обозвав таким образом всю советскую литературу сушеным черносливом, конармеец устранился.

Спасти затею после Бабеля мог только Березовский. Березовский всегда подключается, когда история заходит в тупик. Феоктист Березовский взялся выволочь сюжет из канавы — и выволок, но, как все Березовские, в другую канаву. Дело окончательно запутал местный богач Пантелеймон Кулаков, брат того Кулакова, который… а с этого момента, кажется, и сам Кольцов плохо помнил начало истории. Ясно было, кто плохой и кто хороший (это становилось ясно при появлении каждого нового персонажа, ибо за него говорило его классовое происхождение), но что происходит — не могли понять и сами авторы. Кольцов бросил в бой резерв — своего фельетониста Зорича, — но тот лишь слепил Куковерову двойника и его силами устроил похищение Берлоги из психлечебницы, чем окончательно сбил читателя с панталыку. Тут вмешался маринист Новиков-Прибой, который, ясное дело, перенес действие в порт (степной Златогорск, изображенный Никифоровым, оказался у него городом портовым, очень портовым — явились моряки, загорелся танкер…). Но тут пришел детективщик Яковлев и железной рукой навел порядок.

Яковлев очень хорошо понял, что главной пружиной действия является именно инженер Куковеров — тогда слово «инженер» вообще звучало демонически, ибо люди этой профессии находятся в тайном сговоре с таинственными машинными силами. Вспомним булгаковское «Копыто инженера», толстовского инженера Гарина, платоновских инженеров и, наконец, горьковских инженеров человеческих душ. Куковеров оказался замешан в тех еще пожарах пятого года, почему его теперь и прислали расследовать все это дело; в романе он последовательно побывал уже и концессионером, и следователем, и агентом Запада, — в общем, ходит такой непроявленный герой; прием хорош. Яковлев перепасовал сюжет Лавреневу, а тот, как мы помним из «Сорок первого», был большой садомазохист, то есть верил в роковую связь любви и смерти. Он-то и произвел в романе первое убийство, ухлопавши (точнее, поджегши бабочками) злосчастную Ленку-Вздох, которая только путалась у

авторов под ногами. Сцена поджога Ленки бабочками написана мощно, Лавренев серьезно подошел к делу и уступил очередь Федину. Федин, почуяв запах свежей крови и вседозволенности, ухлопал еще двоих. Пролетарский писатель Николай Ляшко вернул к жизни хороших пролетариев Либединского (воистину каждый тащил в центр читательского материала тот материал, который лучше знал), взорвал пороховые склады и спалил завод. Тут за дело взялся советский граф Алексей Толстой, к главе которого понадобилось специальное предисловие: редакция уверяла читателей, что все узлы будут распутаны. Толстой — истинный профессионал, мастер туго закрученного сюжета — мигом смекнул, что главный интерес в романе представляют бабочки и роковая красавица: красавице он мигом придал биографию в духе своей Зои Монроз, а бабочек объявил истинными виновницами пожаров, потому что они в полете что-то такое делают с водородом; тут-то бы и наметиться если не развязке, то хоть выходу… но дальше за дело взялись Серапионы — Слонимский и Зощенко; нешто они могли упустить такую возможность?! Слонимский поджег сумасшедший дом, при пожаре которого мстительно расправился с пролетарием Ваней Фомичевым, а Зощенко сосредоточился на быте городских мещан и привнес в текст родную свою стихию их выморочной речи: «Ну, хорошо, ну, химическая бабочка. Но опять-таки — какая это химическая бабочка? Химическая бабочка не завсегда подает огонь. Может, при общем движении науки и техники какие-нибудь, может быть, профессора удумали какую-нибудь сложную материальную бабочку? Может быть, они удумали механическую бабочку, которая летит и вращается и искру из себя выпущает, потому что при ней, как бы сказать, зажигалка такая пристроена — искра и выпущается…» Вера Инбер довершила дело, изобразив жизнь еврейской части города и введя парочку пионеров (она уже чувствовала себя в основном детской писательницей); беллетрист с характерной фамилией Огнев развил пионерскую тему, Каверин разоблачил Струка (не скажу как), историк Аросев сделал его и вовсе тайным агентом, а Ефиму Зозуле — фельетонисту, прозаику, в прошлом сатириконцу — досталось все это расхлебывать, ибо он писал предпоследнюю главу. Последнюю Кольцов приберег для себя.

Зозуля поступил совершенно в духе времени, одновременно этот дух и уловив и спародировав. Он ввел в роман изобретателя Желатинова, который придумал не только универсальный огнетушитель, но и некий таинственный аппарат. Аппарат этот сокращал персонажей так же, как другой аппарат — бюрократический — сокращал совслужащих. Зозуля прочитал

предыдущие двадцать три главы и нашел, что в романе полно лишних персонажей, которые бездействуют, вместо того чтобы активно расправляться со злом. Он сократил всю пожарную команду Златогорска, от которой все равно не было никакого толку. Он убрал роковую женщину, потому что ей абсолютно не находилось места в социалистической действительности. Журналиста он тоже сократил, поскольку он только ахал, охал и ничего не понимал, как почти всякий нормальный журналист во времена большого исторического перелома. Под конец он убрал следователя, потому что тот плохо расследовал, и передал сокращенный, очищенный от всего лишнего роман своему непосредственному начальнику.

Кольцов был писатель неважный — так мне кажется. Юмор его был многословен и весьма натужлив, фельетонен в худшем смысле слова. Последняя глава — «Прибыли и убытки» — его лихорадочная попытка спасти действие, которое и так уж разъехалось, ибо каждый писатель — по определению кустарь-одиночка — тянет одеяло на себя, а потому роман строился по принципу «Кто в лес, кто по дрова». Но из ситуации с поджогами Кольцов вышел-таки с истинно постмодернистским изяществом, подробно и остроумно разобрав предыдущие главы, а заодно подведя итог всей затее.

По его замыслу в редакцию обратились взволнованные жители Златогорска. Они устали от революционных потрясений, а теперь и от беспрерывных пожаров. Город-то у Грина был задуман как маленький, а в каждой новой главе выгорало по целому кварталу: если Златогорск еще не полностью сметен с лица земли — стало быть, город был крупный, губернский, да еще и с портом, который ни с того ни с сего присобачил к нему Новиков-Прибой. Жалобы обывателей разозлили Кольцова: какого вам покоя, спрашивает он, какого мира? Вы что, газет не читаете, так вас растак?! Вон сколько вредительских поджогов на территории эсэсэсэр, вон сколько шпионов и тайных агентов к нам лезет, вон как злобствует недобитая контра! Неужели вы сами не видите, что все горит?!

И оно таки да, горело. Кто поджег — осталось тайной, но у Кольцова получалось, что сама действительность подожгла. Замечательный и пророческий, если вдуматься, выход из путаного сюжета: только Стругацкие впоследствии, в повести «За миллиард лет до конца света», нащупали столь же изящный вариант. Кто убивает, поджигает, грабит нескольких талантливых ученых? Да никто, мироздание. Чтобы они не докопались до его тайн. Кто поджигает тихий город Златогорск, уничтожая наиболее уязвимых его персонажей — воровку-проститутку,

умного следователя, деклассированного и безобидного мечтателя Кулакова? Никто: исторический процесс. Кто выживает? Таинственные персонажи без лица (вроде Куковерова), сознательные рабочие вроде Клима, глупые следователи и мелкие жулики. То есть те, кто бессмертен при любых исторических поворотах.

Так двадцать пять писателей бессознательно, коллективным разумом, поставили абсолютно точный диагноз эпохе, сократив всех обреченных персонажей, явив граду и миру всех выживающих, а заодно и сформулировав прогноз, в котором Кольцов, как ни странно, абсолютно не ошибся: «Продолжение событий — читайте в газетах, ищите в жизни! Не спите! „Большие пожары“ позади, великие — впереди».

Все. Конец. Перепечатка воспрещается.

И общее ощущение непрекращающегося пожара, тлеющего то тут, то там и внезапно вымахивающего над городом в виде огненного столба, победило всю бодряческую радость, которой так и светятся страницы «Огонька» 1927 года. При всех своих различиях писатели все-таки сходны исключительным своим чутьем, без которого не бывает прозаика, — и потому все они очень точно выдержали цветовую гамму своего сочинения: начиная с красного и золотистого, заданных еще у Грина, — красный перец, красный закат, желто-красная бабочка, — каждый добавлял свои оттенки золотистого, огнистого, рыжего, но главное — красного.

В целом же огоньковский опыт нагляднейшим образом доказал, что впрягать писателей в коллективное дело — затея совершенно безнадежная. Будущий Союз писателей и коллективные книжки про Беломорканал, про заводы и фабрики — все это подтвердило нехитрую мысль о том, что настоящая интеллектуальная работа делается в одиночку. Однако во времена перемен писателям опять надо выживать, а журналистам — набивать прессу чтивом, и в 1964 году, незадолго до снятия Хрущева и краха собственной карьеры, главред «Известий» и создатель «Недели» Алексей Аджубей затеял еще один коллективный роман, с трубой пониже и дымом пожиже, но с таким же замахом на привлечение к газете главных литературных сил. Поистине советская оттепель была бледной копией густых, кровавых и ошеломляюще перспективных двадцатых с их расцветом талантов и вакханалией утопической глупости. Для затравки на этот раз приглашен был Катаев, и роман «Смеется тот, кто смеется» (тоже, кстати, с тех пор не переиздававшийся) стартовал.

Он предварялся редакционной врезкой: «Автор рождался

десятикратно, между 1896 и 1935 г. Он исхитрился учиться в прославленной первой Одесской гимназии и, несмотря на все это, ходить в малышовую группу детсадика имени Артема в Донецке, щеголять в обольстительной форме суворовца. Он умудрился участвовать в гражданской, финской, Отечественных войнах, носить то майорские, то солдатские погоны, то печальный „белый билет“ с пометкой „Не служил, не годен, не обучен“. Автор написал в общей сложности полсотни книг, причем первая его книга впервые вышла отчасти в 1923 году, отчасти в 1963 году». Десятиглавая гидра подбиралась на этот раз среди сатириков: в число авторов были включены Искандер, Гладилин, Войнович — молодые мастера; уговорили и главную звезду «Юности» Василия Аксенова. Старшее поколение было представлено помимо Катаева Львом Славиным, а лирическая проза — Юрием Казаковым; одну из лучших глав написал известинец, журналист и прозаик, автор повести «Защитник Седов», прославившейся в конце восьмидесятых благодаря экранизации Е. Цымбала, Илья Зверев. Он умер совсем молодым, в неполных сорок, в 1966 году. Эпилог писал новомирский критик Георгий Владимов, напечатавший к тому времени только «Большую руду». На сей раз завязка истории была куда менее масштабна: вернувшись домой, инженер Васильчиков не обнаружил не только жены и дочери, но и всей мебели. (Катаев позаимствовал фабулу из страшного рассказа Мопассана «Ночь» — там у героя из дома вдруг ушла вся мебель, сама собой, топая ножками, и обнаружилась потом в далекой стране, в антикварной лавке). Смех смехом, а советским людям этот кошмар был понятен: бац, и лишиться всего! — это по-нашему, бывает примерно раз в десять лет, иногда и голову отбирают; Мопассан просто предсказал ситуацию, которая в СССР — да и в постсоветской России — стала почти буднями. На этот раз сюжет не успел особенно разбренчаться — видимо, авторы кое о чем могли меж собой договориться, ибо тусовались все в журнале «Юность» и в ресторане ЦДЛ.

В недавнем прошлом подобный эксперимент был предпринят саратовским еженедельником «Новые времена», пригласившим к сотрудничеству главным образом волжан. На первую главу, однако, главный редактор Сергей Боровиков уговорил Владимира Войновича. Чего у коллективных романов не отнять, так это актуальности (на то и жанровое обозначение «роман-фельетон»): на сей раз книга называлась «Долг платежом зелен», и главным ее героем был таинственно исчезнувший бизнесмен Горыныч по фамилии Пекшин, приволжский монстр с криминальным прошлым. Исчезновение — нехитрая завязка, и неважно, о мебели или о ее обладателе идет речь; конечно, нового Грина взять негде.

Вторую главу написал Алексей Слаповский, третью — Роман Арбитман, более известный как Лев Гурский, а дальше все это как-то заглохло. В двадцатые и шестидесятые писатели были мотивированы куда лучше.

Между тем при соблюдении ряда простых условий подобная затея вполне осуществима; есть, собственно, два варианта романа-фельетона. Первый пишется, как играют в чепуху: без внятного представления о конечном результате. При таком подходе к делу, как показывает опыт «Огонька», шансы на успех пренебрежимо малы, и роман оказывается коллекцией курьезов, особенно если социальное происхождение и культурный уровень авторов различаются капитально (как и подбиралось — для пестроты). Но совсем иное дело, если авторы заранее договорились о базовых сюжетных ходах и демонстрируют индивидуальности, оставаясь в рамках плана. Так теряется элемент непредсказуемости (и возрастает ответственность журналистов, вынужденных в эпилоге сводить концы с концами), но есть надежда получить законченный и внятный продукт, собравший при этом пыльцу со всех цветов отечественной словесности. Осталось уговорить писателей примириться хоть на это время — но это как раз самое трудное. Люди творческих профессий вообще редко любят друг друга, а у писателей это встречается разве что по пьяни либо по тендерным причинам, если один писатель мужчина, а другой — красивая женщина. Но это уж совсем экзотика. Поэтому и провалился широко обсуждавшийся в кулуарах проект коллективного романа, который взбрел в голову одному известному креативщику из президентской администрации: там придумали пригласить лучших современных беллетристов и заказать им книгу, направленную против оранжевой революции. Говорят, что половина эту идею с негодованием отвергла, а половина не явилась. Если все это правда, русская литература с блеском отстояла свою честь; когда не срабатывают принципы, ее выручают неорганизованность и лень. Страшно подумать, сколько гадостей случилось бы на свете, если б не эти две прекрасные черты.

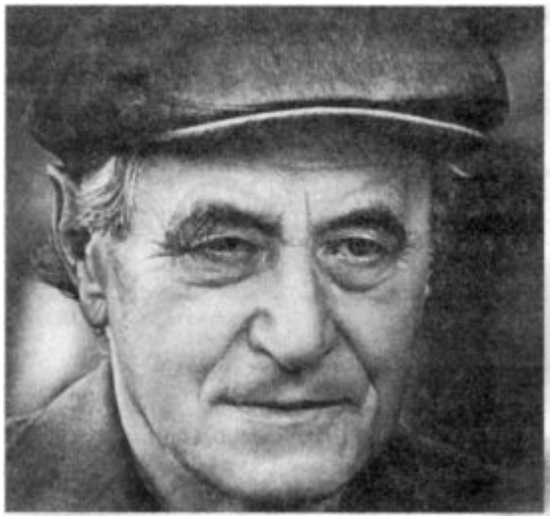
Но сам эксперимент и ныне представляется забавным: а что если бы собрать нынешних да и задать им написать роман? Завязку, естественно, попросить у Пелевина. Петрушевская наделит всех героев геморроем, колитом и беременными пятнадцатилетними дочерьми с огромными глазами и пересохшими губами. Сорокин пустит половину героев под нож, а других заставит сожрать получившийся фарш. Лимонов придумал бы нам классную девочку-сучку с винтовкой и лимонкой, Алексей

Иванов перенес бы действие в Пермь и густо разбавил местной лексикой, Захар Прилепин отправил бы героев на баррикады, Денис Гуцко подпустил бы мыслящего охранника, Роман Сенчин ввел бы озлобленного на рутину жизни мелкого коммерсанта с подпольными комплексами, Владимир Маканин (если бы уговорили) ввел бы в действие лаз, одним концом упирающийся в спальный район, а другим — в Чечню; Вячеслав Рыбаков подвел бы под все это дело социологическую базу, Сергей Лукьяненко убрал бы оставшихся положительных героев с помощью вампиров, а отрицательных — с помощью дозоров, Александр Кабаков отправил бы героев в политкорректное будущее, а Токарева в конце всех их переженила бы к общему удовольствию. Причем детективная интрига, в чем я абсолютно убежден, лопнула бы точно так же, как и в «Больших пожарах», потому что несколько умных людей, собравшись вместе, всегда затрудняются с определением общего виновника. Трудно это им дается.

Одно плохо: в таком романе — в отличие от «Больших пожаров» — почти наверняка будет изображена лишь очень незначительная часть общества. Узенькая такая прослойка. О жизни пролетариата у нас нынче никто не пишет, да и с крестьянством напряги. Так и варились бы в своей тусовочно-клубной среде, изредка разбавляя повествование жалобами интеллигенции и перестрелками бандитов. Но с другой стороны — чем черт не шутит? — вдруг кризис заставит писателей разуть глаза, а заодно и простимулирует материально?

Так что в одном авторы «Огонька» образца 1927 года были правы. «Большие пожары» еще впереди. Если не как революционная ситуация, то по крайней мере как литературный метод.

СЕМИЦВЕТИК
Валентин Катаев (1897—1986)



Валентин Петрович Катаев был лучшим советским писателем.

Он умел все. Он писал увлекательные пьесы, смешные фельетоны, добротные и не без форса соцреалистические романы. Он наделен был феноменальным пластическим даром: все описанное как живое — и умел обходиться без этого дара, когда требовалось. Так написана почти вся его фронтовая проза и невыносимое, но совершенное в своем роде произведение «Я, сын трудового народа» (1937). Даже на самых конъюнктурных его сочинениях вроде очерка «Поездка на юг» (1952) лежит отсвет счастья: человек испытывал удовольствие всякий раз как садился за письменный стол, пусть и в самые мерзкие времена. Несколько раз он чудом уцелел. Его не взяли. Не потому, что спина была гибкая, а потому, что перед истинным талантом (если, конечно, понять природу этого таланта было в его силах) Сталин все-таки трепетал. Он не понимал величия Мандельштама или уникальности Павла Васильева, но на Пастернака, Булгакова и Катаева его вкуса хватало.

При всем том Катаев был гений, что очень трудно сочетать со званием лучшего советского писателя. Невозможно одновременно читать его статьи — поздние, уже семидесятых годов, — и поздние книги, составившие огромную отдельную литературу. Непонятно, как мог этот небожитель, вдруг, с 1965 по 1985 год, написавший десяток бесспорных и исключительных шедевров, оставаться нормальным советским человеком — даже слишком

советским, — жить в Переделкине, отпускать циничные шуточки, давать интервью, осуждать политику Рейгана, ходить на прогулки. Ничего выше, чем его поздняя «мовистская» проза, в Советском Союзе времен так называемого застоя не печаталось.

Ну, может быть, Трифонов. Но над Трифоновым не заплачешь — сухо все, строго. А над последними страницами «Травы забвения» не заплачет только дурак набитый.

Хочу писать этими катаевскими абзацами — удивительно удобный он придумал метод. А может, не придумал. Стихотворения в прозе вошли в моду во Франции во второй половине девятнадцатого века, их писали Лотреамон и Рембо, от них заразился Тургенев (и, как все русские, перенял иноземный опыт так, что иностранцы рядом с ним померкли). Получается проза стихами, в которую естественно входят поэтические фрагменты; проза сновидческая, ассоциативная, резко и ярко интонированная. Так был написан «Святой колодец».

Сначала никто ничего не понял.

Никому другому и не разрешили бы ничего подобного. А так — старик, заслуженный писатель, верный ленинец. Создатель журнала «Юность». Автор тетралогии «Волны Черного моря». Непосредственный участник революции. Работал под руководством самой Крупской. Знал Маяковского. И пишет как будто в нашем духе. Называет себя сыном революции и говорит, что всем обязан ей. Пусть экспериментирует. Экспериментирует же, допустим, Арагон.

Пускай себе.

И Катаев стал одну за другой печатать лучшие свои вещи, которые только и поставили его наконец в один ряд с гениальными друзьями и сверстниками: Багрицким, Есениным, Олешей, Ильфом и младшим катаевским братом Петровым, Булгаковым… Поздний расцвет. Ренессанс. Вторая молодость. Со многими его ровесниками это случилось во времена оттепели. Но этот был хитер — ждал. Или просто еще не оттаял.

На самом деле, я думаю, причина в ином. Настоящую вещь все равно можно написать только на тему, которая серьезно и по-настоящему тебя волнует, достает, лишает сна; так Пастернак мог писать о чем угодно, но шедевры свои написал о любви-жалости, любви-сострадании, любви Фауста к Гретхен. Катаев называл чувственность главной чертой поэзии Пастернака; чувственность и чувствительность — вот так будет точнее. Главной чертой

Олеши, вовремя осознанной и описанной, была великая, испепеляющая зависть — не мелкая, но титаническая, зависть-страсть, направленная на всех, кто знал в жизни свое место. Ну и так далее.

Катаев был художник бунинской школы (во многом пошедший дальше учителя), и главной чертой его натуры был страх смерти, проистекавший от болезненного, небывало острого чувства жизни. Страстная фотографическая память, жадность обоняния, вкуса и осязания, жажда все ухватить, зацепить, спасти хотя бы путем мгновенной фиксации. Никакая фотография не удовлетворила бы его — что фотографии перед его описаниями! Стоит вспомнить трубочки южного растения бигнонии, прелые, пряные; или моченый горох в московской пивной, или «ядовитую зелень озимых» из его собственного раннего стихотворения.

Такая острая жажда жизни всегда соседствует с непобедимым и неотступным страхом смерти, с ужасом перед ходом времени, с которым ничего не сделаешь; Бунин время ненавидел, растягивал, задерживал как мог, — главные свои темы Катаев столкнул в недавно опубликованном стихотворении сорок второго года (писал стихи до шестидесяти лет): «Ее глаза блестели косо, арбузных косточек черней, и фиолетовые косы свободно падали с плечей. Пройдя нарочно очень близко, я увидал, замедлив шаг, лицо скуластое, как миска, и бирюзу в больших ушах. С усмешкой жадной и неверной она смотрела на людей, а тень бензиновой цистерны, как время, двигалась по ней».

Она стоит, а время двигается; и ничего не сделаешь.

В поздних катаевских сочинениях эта тоска по уходящей жизни достигает такого накала, что читать их физически больно: обжигаешься. Неужели жизнь прошла? «Неужели все позади?» «Нет возврата!» Это рефрены его последних сочинений. «Неужели этот мальчик тоже я?!» Время и то, что оно делает с человеком, — так обозначал свою тему Бродский; но его тема скорее все-таки была — время и то, что оно делает с мрамором. А Катаев — живой человек, да, со слабостями, с увлеченьями, с одесскими шуточками, с конформизмом, с мучительным стыдом воспоминаний об ошибках, отступлениях и насилиях над собой; из всех талантов у этого человека — только музыкальное, ритмическое чувство формы и пластический дар, тесно связанный с животной, толстовской остротой восприятия. Этот человек любит хорошие вещи не потому, что чтит богатство или жаден до роскоши, но потому, что физически наслаждается шелком хорошего галстука, хрустеньем новой купюры, вкусом крепкого

сладкого чая с красным ямайским ромом… Я почти ничего не помню из его семейной хроники «Кладбище в Скулянах», но как помню эту чашку чая с ромом! Чашку, которой он так и не выпил, — его, вольноопределяющегося, выгнали из буфета, где пить имели право одни офицеры. Всю жизнь мучила его эта чашка, хотя он выпил их таких с тех пор — бессчетно.

Катаев был писателем этой единственной темы — уходящего времени, уничтожаемых им на каждом шагу прелестных частностей, мелочей, деталей, этих превосходных вкусностей и роскошей, вещей и слов (ведь и слова стираются, из революционной музыки делаясь суконной агиткой); материал его всегда был один и тот же — Одесса, степной юг, море, революция, агитпоездка по деревням, арест, страшный тюремный двор, где расстреливали под рокот грузовика… Лучше всего он написал именно об этом — в «Траве забвенья», отчасти в «Вертере». Там похоронен лучший и ненаписанный его роман «Девушка из совпартшколы» — история девушки, которая должна была обманом заманить в свои сети организатора белогвардейского заговора и потом сдать его красным. Она заманила, влюбилась по-настоящему, сдала — и сломала себе жизнь на этом; больше ничего хорошего с ней не случилось. К этой истории Катаев присочинил вызывающе несоветский, мучительно горький финал — о том, как его красавица Клавдия Заремба, девушка с пороховой мушкой над верхней губой, доживает в болезни и одиночестве, железная девочка из Одессы, — а безнадежно влюбленный в нее повествователь сорок лет спустя встречает в Париже ее бывшего возлюбленного, того самого белогвардейца, которого она так любила и которого сдала. Он сумел тогда бежать — выпрыгнул из грузовика, в котором их везли на расстрел; бежал в Румынию, потом в Париж… О Клавдии Зарембе он не помнил.

К этой истории о любви и предательстве Катаев возвращался трижды, об этом написаны сегодня интересные исследовательские работы. Думаю, возвращение его к теме было обусловлено не только тем, что сам он был арестован в Одессе и чудом избежал расстрела; это к нему, а не к герою рассказа «Отец» Петру Синайскому, приходил на свидания несчастный, униженный, плачущий отец, любимый добрый папа из «Паруса» и «Хуторка в степи»; это он, Катаев, замирал у дверей камеры в третьей танцевальной позиции, почему-то веря, что это его спасет. Таких описаний страха смерти, какое есть в «Отце», немного в русской литературе. Но возвращение к теме объяснялось, конечно, не только этой травмой, — а тем, что тут опять сходились две катаевские темы. Невыносимая, острее не

бывает, любовь к девушке из совпартшколы — и ужас смерти, являющейся ниоткуда, караулящей за любым углом. Вот еще одного катаевского альтер эго, поэта Рюрика Пчелкина, ловит в степи непонятно откуда взявшаяся банда; он чудом избегает расстрела (при нем документ от Одесского ревкома, удостоверение лектора-просветителя) — но даже и в этот миг, когда он бежит от толстого мужика, смеха ради палящего ему вслед, в голове его возникают стихи Николая Бурлюка: «Тихим вздохом, легким шагом, через сумрак смутных дней по лугам и по оврагам бедной Родины моей, по глухим ее лесам, по непаханым полям каждый вечер бродит кто-то, утомленный и больной, в голубых глазах дремота веет вещей теплотой… И в плаще ночей высоком плещет, плещет на реке, оставляя ненароком след копыта на песке»…

Гениально.

Он был истинно революционным художником и не лгал, называя себя сыном революции — в том смысле, конечно, что только революция позволила ему испытать это небывалое соседство любви и смерти. Больше того: он был самым революционным писателем России, потому что в революции, кроме любви и смерти, ничего интересного нет. Есть декреты, социальный взрыв, суконный новояз, бурное взаимное уничтожение красных и белых на почве тотального разочарования в социальном переустройстве (это может называться террором, а может — гражданской войной), но для художника это все, в общем, непродуктивно. Вот почему ранний Маяковский более революционен, чем вся его «Мистерия-буфф». Где столкновение любви и смерти, юношеской мучительной жажды и неотвратимой железной машины (тень цистерны) — там литература, и об этом весь настоящий Катаев. Трепет жизни на грани уничтожения, трепет лиственной тени на слепяще-яркой белой стене одесского полдня.

Я даже думаю, что он был странным набоковским двойником, его зеркальным отражением; один из главных законов всего живого на свете — парность, и почти у каждого нашего гения есть несомненный западный двойник. У Платонова, скажем, — Фолкнер. Тут можно проследить занятнейшие параллели (с Хемингуэем, впрочем, тоже). Набоков и Катаев зеркальны во всем — дело тут, конечно, еще и в социальном антагонизме. Оба, что интересно, атеисты; оба начинали как поэты, к революции относились одинаково страстно и пристрастно — один с обожанием, другой с ненавистью. Катаев сильно начал, с

тридцатых по пятидесятые писал посредственно (не считая, конечно, «Паруса»), закончил блистательно; Набоков начал слабо, с тридцатых по пятидесятые писал исключительно сильно, закончил посредственно. Оба описали круг — опять-таки любимая фигура и любимый тип композиции у обоих. Насколько я знаю, Катаев Набокова ценил, называл его описания феноменом, чудом стиля; отзывов Набокова о Катаеве, по-моему, нет, но Ильфа и Петрова он обожал — не зная, что сюжет «Двенадцати стульев» подсказан именно Катаевым.

Я же говорю, он умел все.

Конечно, такую тоску по уходящей жизни способен испытывать только атеист. У верующих есть система утешений, более или менее действенных, — вот почему изобразительная сила Толстого, звериная сила обреченного, куда-то девается в его проповеднических вещах. Когда описывает, он знает, что конечен, — иначе откуда бы такая острота? Я исчезну, мир останется. Когда проповедует, он надеется, что воскреснет, что никуда не денется… как знать, вдруг есть хоть какой-то шанс? Но голодная цепкость глаза — дар обреченных; Бунин мог сколько угодно восхищаться Божиим величием — художник, он понимал и ценил другого художника; но в бессмертие уверовать не мог никак. Какое бессмертие, когда такие яркие краски, такой зной, такая абсолютная, исчерпывающая полнота бытия в минуты сильной любви и столь же полного, совершенного отдыха? Какое бессмертие, когда такой блеск моря, шелест и запах акаций, белая чесучовая толпа, немыслимая небесная синь, какая может быть вечная жизнь, когда за всем этим блеском черной подкладкой стоит такая несомненная, такая явная смерть?

Конечно, он был южанин. Южанин настоящий, морской, одесский, хитрый и жовиальный, но без вечной еврейской уязвленности — и одновременно без еврейского чувства причастности к какой-то великой спасительной общности, без той причастности, которая позволяла Бабелю, вечному чужаку в Конармии, в любом местечке немедленно почувствовать себя своим. Отсюда и бабелевская раздвоенность — входя в эти местечки как конармеец, иногда вынужденно участвуя в боях и грабежах, он был и жителем их, жертвой боев и грабежей; в этом исток неповторимой интонации «Конармии» — интонации жертвы и мстителя; это ведь книга покаянная. У Катаева этого не было. Жадность к жизни, страстность, темперамент — и сладкое чувство, что нечего терять.

Я завидую жителям приморских городов. У них своя метафизика. Соседство моря придает их жизни особую хрупкость — на них как бы всегда что-то надвигается — и одновременно вечность: рядом с ними всегда есть что-то, чего не отменишь. Хрупкая вечность. Вот это и будет Катаев.

Ай да формула, ай да я! Он очень любил такие автокомментарии отдельной строкой.

Думаю, именно эта предельная субъективность, живая разговорность его прозы и придавала обаяние всем этим сложным, хрупким конструкциям, многословным описаниям, длинным придаточным предложениям, которые, помню, мы разбирали на журфаке на уроках любимой Гавриловой-Вигилянской, дававшей на разбор огромные фразы из «Кубика», маленького волшебного шестигранника, где он впервые набрел на эту длинную фразу, позволявшую объединить в одной ассоциативной цепочке бесконечно разные предметы, ветвящейся, как и ее синтаксическая схема на зеленой доске с бледными меловыми картинками, осыпающимися почти сразу, как всякая жизнь…

Писать о художнике можно только его методом. Метод Катаева иллюзорно прост. Но, конечно, за всеми этими ритмизованными периодами, имитирующими ход времени, — еще и нечеловеческая наблюдательность и старческая тоска.

Где уж нам, как любил иронически замечать все тот же Катаев.

Довлатов, человек недалекий, в типично эмигрантском фельетоне «Чернеет парус одинокий» искренне удивлялся: как это Катаев мог хвалить Ленина?

Очень просто. Он его действительно любил. Он восхищался классовым подходом к литературе. Есть у него об этом вполне искренний рассказ «На полях романа», где, не в силах раскрыть секрета толстовского изобразительного и сюжетостроительного мастерства, он объясняет его устами старого коммуниста, просто и толково: Толстой как помещик сочувствует Левину и не любит аристократа Вронского (он к пятидесяти годам вполне отошел от военных и запрезирал их): чтобы уравновесить свою пристрастность, он Левина нагружает несимпатичными чертами, а Вронского — симпатичными. Получается объективно.

Каково!

Сам он был разночинец и поэтому недолюбливал в Булгакове

его дворянство и монархизм (ценя, однако же, талант). Литературу двадцатых годов делали разночинцы. Ее писала зависть. Зависть Багрицкого-Дзюбина к блестящему офицеру, который живет с его возлюбленной («Февраль», самая завистливая поэма в русской литературе). Зависть Бабеля к конармейцам и его неспособность стать таким, как они. Зависть промежуточного, межеумочного класса к определившимся. Одни завидовали бедным, другие — богатым. Но своим положением недовольны были все.

Еще бы он не принял революции. Он принял ее без пошлой мстительности, без мелкого желания обогатиться. Обещая Бунину непременно разбогатеть, по-мальчишески бравировал. Просто он не любил аристократии. Ему хотелось, чтобы самая красивая девочка, богатая Надя Заря-Заряницкая, смотрела на него и любила его. Чтобы завоевать самых красивых девушек, он сначала пошел на фронт, а потом в революцию. Азарт строительства нового мира ведом только промежуточным классам. Только интеллигенции, разночинцам, губернским врачам и землемерам. Пролетариату, крестьянству и аристократии революция в равной мере без надобности.

Советская культура была разночинной. От классового подхода никуда не денешься.

Я тоже разночинец. Поэтому Катаев — мой любимый писатель, со всем его конформизмом, чудовищным количеством плохо написанных страниц и со всеми его дикими выходками.

Он не самый любимый. Но входит в десятку.

Вероятно, я тоже слишком боюсь смерти и слишком люблю приморские города. Наименее постыдное проявление страха смерти — литература; спасибо ей.

Уже упомянутая здесь очерковая повесть «Поездка на юг» — классический пример насилия большого писателя над собой; шла вторая волна репрессий, первая обошла его чудом, во второй он был обречен, несмотря на Сталинскую премию за «Сына полка», на почти безупречное происхождение, военный опыт и дружбу с Маяковским. И не таких безупречных хватали. Гнулся, пресмыкался, осуждал старых друзей, потом на коленях каялся, — но при этом помогал ссыльному Мандельштаму, да и много еще кому. И не доносил, никогда не доносил.

И вот, чтобы доказать благонадежность, он пишет панегирик — описывает поездку в Крым, в Коктебель, в машине «Победа». Вещь настолько верноподданическая и низкопоклонская, что диву даешься — таким высоким голосом может петь только человек, которому очень сильно крутят известно что, а тут он еще и сам

себе крутит. Статистические выкладки, любование колхозами, натужный, неестественный юмор, довольство всем — даже тем, что в гостинице места не нашлось… Возрастает год от года мощь советского народа! Но при всем при том — какое ощущение радости и довольства, какие точные — мельком, против воли — детали, и как завидуешь этой счастливой советской писательской семье, едущей к морю! Повидло и джем полезны всем.

Одного только он не смог. В насквозь фальшивой вещи — всего одна строчка о море, как бы (любимое катаевское «как бы» — короткая пауза перед прицельным сравнением) написанном на холсте еще не высохшими красками — синей и зеленой.

Больше там моря нет.

Принято было ругать «Алмазный мой венец». Дескать, ставит себя в один ряд с гениями и всячески их принижает.

На самом деле не могли простить одного: качества. Той силы любви и тоски, с которой эта вещь написана. Потому и приписывали зависть к Олеше или Булгакову: он им завидовал только в одном отношении — они уже были в вечности и, следовательно, неуязвимы. А он еще нет.

Но теперь и он там. И право его стоять с ними в одном ряду не подвергается сомнению. У человека был один грех — он слишком любил жизнь, слишком любовался ею; как всякий большой писатель, он из этого греха сделал инструмент, из травмы — тему, из страха и отчаяния — лирику высочайшей пробы. Уж подлинно «Алмазный мой венец»: лучше, мучительней этого он ничего не написал. Все там живые, все настоящие.

Хотя я, конечно, выше всего ставлю «Траву забвенья», потому что именно в ней — бунинская пепельница, которую постаревшая вдова Бунина, Вера, хотела ему подарить.

Он не осмелился взять.

По-моему, зря.

Эта крошечная чашечка, которая тогда, в Одессе девятнадцатого года, казалась ему пылающей изнутри, вечно начищенной, — теперь почерневшая и как бы съежившаяся.

«Ты, сердце, полное огня и аромата! Не забывай о ней, до черноты сгори».

Это он цитирует в финале. Господи, сколько стихов узнали мы от него! И не только Мандельштама — «Играй же на разрыв аорты, с кошачьей головой во рту»: это бы мы как-нибудь и без него знали. Но Семена Кесельмана, гениального одессита, умершего своей смертью до войны (Катаев полагал, что он погиб

во время оккупации), мы знаем лишь благодаря ему — он выведен в «Венце» под именем эскесса.

И мы можем теперь повторять, глядя на осеннее море: «Прибой утих. Молите Бога, чтоб был обилен ваш улов. Трудна и пениста дорога по мутной зелени валов. Все холодней, все позже зори. Плывет сентябрь по облакам. Какие сны в открытом море приснятся бедным рыбакам? Опасны пропасти морские, но знает кормчий ваш седой, что ходят по морю святые и носят звезды над водой».

Боже, какой озноб по всему телу, какое нечеловеческое счастье, какой зеленый вечер над коричневым морем. Зачем они все уехали из Одессы?

По сравнению с этим вполне ничтожны его общественные проступки и заслуги. Создал «Юность» — спасибо. Печатал Аксенова и Гладилина, Вознесенского и Евтушенко, молодую оттепельную публицистику — спасибо вдвойне. Выступал с официозными речами и интервью, проголосовал за исключение Чуковской из Союза писателей, подписал письмо против Солженицына — ладно, не этим будет памятен.

«Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона». «Алмазный мой венец». «Уже написан Вертер». «Белеет парус одинокий». И даже «Цветик-семицветик». Лети, лети, лепесток, через запад на восток, через север, через юг, возвращайся, сделав круг, — лишь коснешься ты земли, быть по-моему вели. Это заклинание повторяет сейчас и мой четырехлетний сын.

Вели, чтобы мальчик Валя Катаев был сейчас в своей счастливой, ленивой, ослепительной предреволюционной Одессе, чтобы друзья хвалили его стихи и чтобы все гимназистки были его.

СВЕЖЕСТЬ
Николай Шпанов (1896—1961)



Про Шпанова современный читатель в лучшем случае знает одну апокрифическую историю, хотя она, в сущности, не про него, а про отважную Александру Бруштейн, автора трилогии «Дорога уходит в даль», на которой росли многие славные дети. На обсуждении какого-то из ксенофобских, густопсово-изоляционистских шпановских романов — то ли «Урагана», то ли «Поджигателей» — Бруштейн рассказала притчу из своего виленского детства. Дети лепят костел из навоза, мимо идет ксендз. «Ах, какие хорошие, набожные ребятишки! А ксендз в этом костеле будет?» — «Если говна хватит, то будет» — отвечают юные наглецы. «Так вот, товарищи, — закончила Бруштейн, — в романе товарища Шпанова говна хватило на все!»

И это очень хорошо и правильно, как говорил Зощенко; и если бы мы обсуждали творчество данного автора в кухне шестидесятых или даже на оттепельном писательском собрании, мы вряд ли отклонились бы от подобного тона. Вспомнили бы еще эпиграмму «Писатель Николай Шпанов трофейных уважал штанов и толстых сочинял романов для пополнения карманов». Младшие современники Шпанова, вынужденно росшие на его сочинениях, навеки сохранили в памяти перлы его стиля. Друг мой и наставник М. И. Веллер, будучи спрошен о своих детских впечатлениях от беллетристики данного автора, немедленно процитировал: «Сафар был страстно влюблен в свой бомбардировщик, но не был слепым его поклонником».

— Это было так плохо?

— Почему плохо, — раздумчиво проговорил Веллер. — Это было ВООБЩЕ НИКАК.

Но у нас удивительное время, друзья. Оно заставляет переоценить и познать в сравнении даже те вещи, до которых в советские времена у большинства из нас попросту не дошли бы руки. Если недавно проанализированные нами «Бруски» Панферова представляли и этнографический, и психологический интерес, Шпанов скорее замечателен как лишнее доказательство типологичности российской истории, у него в этом спектакле необходимая и важная роль, которую сегодня с переменным успехом играют так называемые «Воины креатива», неприличная Юденич с золоченой «Нефтью» да еще отчасти Глуховский. Это они поставляют на рынок многологии о том, как коварная закулиса окружает Россию, плетет заговоры, отбирает сырье и растлевает граждан. Правда, раньше упор делался-таки на граждан, а не на сырье. Граждане считались (и были!) более ценным ресурсом, вот их и вербовали без устали то стриптизом, то попойками, то — в общении с творческими работниками либо микробиологами — обещанием небывалых свобод. Они сначала поддавались, но всегда успевали опомниться. Как бы то ни было, мобилизационная литература существовала и цвела, как всегда она цветет во время заморозков, но по крайней мере делалась качественно, на чистом сливочном масле. Именно поэтому я обращаюсь сегодня к опыту Шпанова: он явственно высвечивает причину неудач нынешних продолжателей изоляционистской традиции, старательно ваяющих антиутопии о будущих войнах. «Воинам креатива», кто бы ни скрывался под этим мужественным псевдонимом, до Шпанова — как народному кумиру Малахову до народного кумира Чкалова. Так что прошу рассматривать настоящий текст как добрый совет, посильную попытку поставить на крыло новую русскую агитпрозу.

Оговорюсь сразу: Шпанов никогда и никаким боком не прозаик. Он и не претендовал. Чтение его литературы — занятие исключительно для историка либо филолога: читателей-добровольцев сегодня вряд ли сыщешь, даром что в отличие от современников-соцреалистов этот приключенец переиздан в 2006 и 2008 годах, как раз «Первый удар», дебютное и самое нашумевшее его творение. Однако поскольку Шкловский заметил когда-то, что всех нас научили отлично разбираться во вкусовых градациях ботиночных шнурков, — заметим, что свои градации есть и тут. Агитационная литература бывает первоклассной, как у Маяковского, второсортной, как у Шпанова, или позорной, как у его нынешних наследников. Чтение Шпанова — не самое

духоподъемное занятие, особенно если речь идет о «Поджигателях», послевоенном политическом романе, выдержанном в духе «Чужой тени» (что ж, Симонов всю жизнь каялся, но тогда оскоромился). Но от некоторых страниц Шпанова, в особенности от «Первого удара» или «Старой тетради», где он рассказывает о вымышленном знаменитом путешественнике, веет какой-то добротной свежестью, хотя современникам все это могло казаться тухлятиной. Как ни странно, в иных своих сочинениях — преимущественно аполитичных, случались у него и такие — Шпанов становится похож на Каверина времен «Двух капитанов»: есть у него эта совершенно ныне забытая романтика полярных перелетов, путешествий, отважных покорителей безлюдных пространств и т. д. Мы представляем тридцатые годы царством страха, и так оно и было, но всякая насыщенная эпоха многокрасочна: наличествовала и эта краска — юные запойные читатели, конструкторы самодельных приемников, отмечавшие по карте маршруты челюскинского и папанинского дрейфа; героями этой эпохи были не только Ворошилов и Вышинский, но и Шмидт, и Кренкель, и Ляпидевский. Шпанов ведь не кремлевский соловей, не бард генштаба: он романтизирует то, что достойно романтизации. И оттого даже в насквозь идеологизированном, шапкозакидательском «Первом ударе» есть прелестные куски — взять хоть сцену, в которой майор Гроза устанавливает рекорд высоты в 16 300 метров. А он слишком туго затянул ремень комбинезона на ноге, и на высоте ногу перехватывает мучительной болью. Попутно мы узнаем, что на больших высотах любой физический дискомфорт воспринимается стократно острей, а также получаем краткую популярную лекцию о том, как максимально облегчить самолет для набора рекордной высоты. Короче, человек знал свое дело — и руководствовался не только жаждой выслужиться, но и вполне искренней любовью к авиации. В лучших своих текстах Шпанов похож на Ефремова — и единственный женский образ в «Первом ударе», статная красавица-сибирячка Олеся Богульная, напоминает женщин из «Лезвия бритвы»: очень сильная, очень здоровая, очень чистая — и стеснительная, разумеется; богатырша, «коваль в юбке».

Шпанов родился в Приморском крае 22 июня 1896 года (да, читатель, в будущий День памяти и скорби, и есть, как хотите, нечто неслучайное в том, что именно он написал самую популярную в СССР повесть о предстоящей войне, хоть и не угадал ее хода). Добровольцем пошел на фронт Первой мировой, окончил воздухоплавательную школу, после революции немедленно взял сторону большевиков, добровольцем же вступил

в красную армию, после Гражданской редактировал журналы «Вестник воздушного флота», «Техника воздушного флота» и «Самолет». Написал учебник для летных училищ и монографию об авиационных моторах. Дебютировал в литературе повестью «Лед и фраки», сочетавшей крайнюю политизированность с увлекательностью и подлинным исследовательским азартом: материал для нее он собрал, отправившись в качестве корреспондента «Известий» на «Красине» спасать Нобиле и его дирижабль «Италия». «Первый удар», называвшийся вначале «Двенадцать часов войны», был сочинен десять лет спустя, в 1938 году, и отвергнут всеми издательствами по причине литературной беспомощности. Впрочем, мы знаем, что литературная беспомощность никогда не мешала советским классикам, и более того — рассматривалась как преимущество; дело было в политической неопределенности. У Шпанова явно воевали с фашистами, с немцами, а окончательной ссоры с ними не произошло: конечно, в тридцать восьмом мало кто мог допустить возможность договора о ненападении и дружбе, отсюда и почти всеобщий шок, о котором вспоминают многие, от того же Симонова до Эренбурга; однако брать на себя ответственность — публиковать сценарий воздушной войны с наиболее вероятным противником — никто не рвался. Похвальную храбрость проявил один Всеволод Вишневский: он всю вторую половину тридцатых неустанно твердил о близости грандиозной войны, которая сотрет в пыль Польшу и уничтожит десятки европейских городов. Советская победа не вызывала у Вишневского сомнений, но воевать, предсказывал он, придется долго. Желающих проследить историю публикации, согласования и раздувания «Первого удара» отсылаю к информативной и дотошной статье Василия Токарева «Советская военная утопия кануна Второй мировой».

Интересные соображения на эту же тему публиковал в разное время (прежде всего в статьях о Гайдаре) киновед и культуролог Евгений Марголит: всеобщий милитаристский психоз в его трактовке предстает единственной возможностью разрядить невыносимое напряжение, копящееся в воздухе, снять все противоречия, оправдать любой террор. Война была необходима, входила непременной частью во всю советскую мифологию тридцатых — вопрос заключался лишь в том, кто ее убедительнее вообразит и представит более лестную для Отечества версию. Трагифарс состоит в том, что Сталин обожал фильм «Если завтра война» (тоже 1938-й) и регулярно смотрел его… во время войны! Нет, прикиньте: все уже случилось, причем совершенно не так, как предсказывала картина Дзигана (по сценарию, между прочим, Светлова), а он мало того, что регулярно пересматривает эту

квазидокументальную, чуть не первую в жанре mockumentary, агитационную ленту, а еще и дает ей в 1941 году премию своего имени второй степени! Понятно, что ход пропагандистский, — значит, и впрямь велика наша мощь, и мы это подтверждаем, не наказывать же теперь тех, кто давал шапкозакидательские прогнозы, — но картину-то он смотрел не принародно, на даче, для себя. Стало быть, она его вдохновляла и успокаивала, что и требовалось. И чего не отнять у советского предвоенного искусства — так это чувства спокойствия и силы; шпановское сочинение — не исключение. У него там советские истребители встречают немецких в воздухе ровно через три минуты после того, как те пересекли нашу границу 18 августа тысяча девятьсот тридцать будущего года, а потом, обратив их в бегство, стремительно раздалбывают и всю вражескую территорию. Разумеется, вся советская предвоенная мифология строилась на западной провокации, на которую мы отвечаем «малой кровью, могучим ударом»: все точно по Суворову, лишний аргумент в его копилку.

Есть один занятный нюанс во всех этих советских агитках, своеобразная экстраполяция, пока никем не отмеченная. Почти все, начиная с Радека и кончая нашим Шпановым, были убеждены, что простые люди Германии не захотят войны и быстренько начнут разваливать тыл. Вишневский прямо писал, что именно развал и деморализация тыла были причиной всех германских военных поражений. Степень зомбированности немцев в СССР явно недооценивали, искренне уповая на восстание германского пролетариата, не желающего воевать с первой страной победившей революции; а между тем немецкий пролетариат пер и пер на Россию, даже не думая протестовать. Единственный значимый антигитлеровский заговор был аристократический, офицерский. В том и дело, что Россия никогда не была по-настоящему тоталитарной страной: здесь между идеологией и убеждениями масс всегда есть значительный зазор, подушка безопасности, здесь никто никогда вполне не верит тому, что официально сообщается, а потому и внутренняя мобилизация, как отлично показал Марк Солонин, происходит не сразу. Нужно время, чтобы государство и Родина отождествились. Обычно же население России относится ко всему, что говорит и делает власть, с серьезной поправкой, с иронической дистанцией, и старается дистанцироваться от рискованных инициатив, дабы потом не оказаться крайним. Такого же поведения россияне справедливо ожидают и от немцев, но в Германии подушка отсутствует — там процент людей, убежденных в святости нацизма, оказался печально высок, а степень иммунитета к

тоталитарным гипнозам — в разы ниже, чем в России с ее пресловутой и во многом мифической тоталитарностью. В России всегда есть щель, зазор, и об этом точнее всего — у Кушнера: «Когда б я родился в Германии, в том же году… Но мне повезло, я родился в России, такой, сякой, возмутительной, сладко не жившей ни дня, бесстыдной, бесправной, замученной, полунагой, кромешной — и выжить был все-таки шанс у меня».

Россия никогда не была вполне коммунистической, даже в годы большого террора, но Германия была нацистской, ничего не поделаешь. Шпанов предполагал: «Первые же разрывы советских бомб подтвердили со всей очевидностью тяжелый для германского командования недостаток технических войск. Слишком многое зависело от людей, обладающих умелыми и грубыми руками, слишком многое господа офицеры не умели делать сами. Если в пехоте солдат, попавший в бой, под страхом наведенных на него с тыла пулеметов полевой жандармерии волей-неволей должен идти вперед, стрелять, колоть и умирать за тех, кому он хотел бы всадить в живот свой штык, то здесь, в авиации, где нужны прежде всего умелые руки ремесленника и сметка мастерового, пулеметом не поможешь. Увы, это было слишком ясно и самим офицерам». Первая составляющая утопии вполне убедительна — русские асы отлично владеют собой, машиной и всей полнотой информации; но вторая — мы победим при мощной поддержке германского пролетариата — наводит на мысль, что уж лучше бы он летал.

Когда Шпанов отвлекается от авиации на личную жизнь героев, пейзажи и громкую идеологию — видно, как ему все это скучно. Зато когда речь заходит о ТТХ (тактико-технических характеристиках), скорости, высоте полета — он в своей стихии, и в стиле его, нарочито стертом, появляется даже нечто поэтическое. В описаниях отрицательных героев он явно наследует Жюлю Верну — все они сплошь аристократы и развратники, не умеющие ничего спланировать на сутки вперед. Наши же необыкновенно четки, быстры и деловиты — новый, не являвшийся прежде образ «массового человека», весьма показательная эволюция от рохли и мечтателя к железному, все умеющему конструктивисту. И некие черты этого нового облика были реальны. Скажем, вышеупомянутый азарт, жажда сделать невозможное и явить его миру, а главное — все та же свежесть, восторг первопроходца, зашедшего туда, где никто еще не бывал! Фашизм опирался на архаику, на подвиги дедов, искал идеала в прошлом, но первопроходчество, в том числе и социальное, бредит только будущим, и в этой модернистской ориентации — главное различие между двумя тоталитарными режимами,

различие, которого не чувствуют люди с отбитым обаянием. Они ходят на выставку «Москва — Берлин», любуются тяжеловесными спортивными Брунгильдами и кричат об эстетических сходствах; но стоит им сравнить тевтонскую прозу с романами Шпанова (хотя бы роман Роберта Кнаусса под псевдонимом майор Гельдерс «Разрушение Парижа», демонстративно переведенный и выпущенный в СССР, — с тем же «Первым ударом»), и все интонационные, фабульные и эмоциональные различия сделаются наглядны. И это уже не градация во вкусовых качествах ботиночных шнурков, а полярность самой ориентации: от фашистской утопии, равно как и от нынешних «суверенных» потуг, несет отборной тухлятиной, а утопии времен советского проекта — от «Иприта» того же Шкловского с Ивановым до «Аэлиты», от «Звезды КЭЦ» Александра Беляева до «Глубинного пути» Николая Трублаини — веют свежестью, ничего не поделаешь. Хорошие люди с правильными ценностями, с верой в разум и в необходимость человеческого отношения к человеку, идут, летят, плывут и растут в том направлении, где никто еще не бывал. И этого озона ничем не отобьешь — сколько бы ерунды ни написал Шпанов после войны, когда проект начал выдыхаться. Ведь в «Первом ударе» нет ксенофобии, вот в чем дело: в военном романе — и нет! Потому что это роман о ХОРОШИХ немцах, свергающих собственный режим, и о том, как русские побеждают Германию В СОЮЗЕ С НЕМЦАМИ. Идиотская вера, но трогательная. А вот в поздних сочинениях Шпанова, чуткого к воздуху времени, повеяло как раз архаикой и — более того — сусальностью; войны уже не было, она была уже совсем, так сказать, холодная, а враги уже были везде, и прежде всего в Штатах. Мир был уже безоговорочно враждебен, а главный положительный герой, легендарный сыщик Нил Кручинин, следователь с душой художника, писал такие, например, пейзажи: «Нил Платонович сидел на парусиновом стульчике посреди лужайки, окаймленной веселым хороводом молодых березок. Перед Кручининым стоял мольберт; на мольберте — подрамник с натянутым холстом. У ног Кручинина лежал ящик с тюбиками, выпачканными красками и измятыми так, что нельзя было заподозрить их владельца в бездеятельности. Но палитра Кручинина была чиста, и рука с зажатой кистью опущена. Склонивши голову набок, Кручинин приглядывался к березкам, словно они заворожили его и он не мог оторвать от них взгляда прищуренных голубых глаз».

По Шпанову наглядно можно судить об этапах перерождения советского проекта — от его раннего конструктивистского модернизма в поздний квасной пафос, от интернационализма к

синдрому осажденной крепости, от оптимизма в отношении человеческой природы (в том числе и германского пролетариата) — к мрачному мироощущению, заполнявшему мир «Заговорщиками», «Поджигателями» и «Ураганами». Отдыхал он душою только на стилизациях в духе «Старой тетради», хотя и там подхалтуривал, ибо многое тырил, скажем, у Эдгара По. Сравните то, что писал Шпанов до и во время войны, с тем, что он ваял после, — и причины советской катастрофы станут вам очевидны. Но и с поздними его сочинениями «Воинов креатива» и «Американское сало» не сравнить: Шпанов вызывает чувство горечи, а его нынешние аналоги — чувство гадливости. Почему бы?

А потому, что Шпанов верил в то, что писал. Это и есть чистое сливочное масло пропаганды: главной особенностью так называемого суверенного дискурса является не экспертная, а экспортная его природа. То есть ориентация на другого потребителя — заграничного ли, отечественного ли, живущего этажом ниже. Сами хозяева дискурса не верят ни одному своему слову и даже подмигивают тем, кто кажется им «своими»: ну вы же видите.

А Шпанов — верил. Может быть, потому, что он был не такой умный, а может быть, потому, что слова хозяев дискурса не так расходились с делами, и дети главных идеологов ксенофобии не обучались за границей, и заграничных вкладов у них тоже не было. Есть только один рецепт качественной агитлитературы: ты должен хотеть жить в мире, который рисуешь в качестве положительного образца, и верить в собственные слова. Это, кстати, касается в первую очередь утопии Стругацких, которые сформировались под прямым влиянием раннесоветского утопизма. Позднесоветские времена были в основном отмечены уже антиутопиями о холодных противостояниях, осадах и подкупах; апофеозом этой белиберды стало кочетовское «Чего же ты хочешь», роман во многих отношениях фантастический, в том числе фантастически смешной. Символично, что раннесоветская утопия была о страшной войне, а поздние апокалиптические сочинения — о мире; почувствуйте разницу самого качества жизни. Впрочем, это отчасти и возрастное: молодость сильна и бесстрашна — старость слабеет и всего боится, кругом враги, не вылезешь из норы своей коммунальной, чужие дети хамят, соседка нарочно рассыпает по кухне свои крашеные волосы…

Современная российская пропаганда, мягкообложечная, крикливая и напыщенно наглая, соотносится с прозой Шпанова примерно как мир Саракша с миром Полдня. Мир Полдня — особенно у поздних Стругацких — тоже не рай, там возрастает

роль Комкона (организации с прозрачными прототипами) и все очевидней становится расслоение на людей и люденов, но это все-таки не Саракш. Не Саракш.

Впрочем, Михаил Харитонов обоснованно предположил, что Саракш был лишь заповедником, учрежденным комконовцами для обкатки некоторых идей вроде башен-ретрансляторов. Потому что мир Полдня в этих башнях нуждается чем дальше, тем больше.

ФЕДИН БЕДЕН
Константин Федин (1892—1977)



Сегодня в России трудно найти человека, который бы перечитывал или хоть внятно помнил роман Константина Федина «Города и годы». Про остальные его сочинения речи нет вообще — они и в советские времена были достоянием специалистов по истории советской литературы. Взявшись писать портретную галерею советских классиков с намерением вернуть их в активный читательский обиход — потому что адекватной замены им новые времена, к сожалению, так и не предложили, — перед судьбой и личностью Федина я останавливаюсь в некотором недоумении. Лет в двенадцать-тринадцать я посмотрел фильм Зархи по «Городам и годам» с замечательным Старыгиным в главной роли, прочел роман, и некоторое время он был у меня одним из любимых, причем въелся даже глубже, чем казалось: сочиняя в «Орфографии» пародию на типичный русский революционный эпос, я неожиданно довольно точно изложил именно фединскую фабулу — с роковой любовью и бесконечным переходом всех героев, включая главного лощеного злодея, то на сторону красных, то в стан белых, то в банду зеленых. Но штука в том, что роман Федина в самом деле похож на все революционные эпосы сразу — старший «серапион» создал их идеальную квинтэссенцию. Прочитав «Города и годы», можно не то чтобы больше ничего не читать об империалистической войне и революции, но как-то сразу обо всем получить представление. Федин, чтобы уж сразу покончить с остальными его сочинениями

и сосредоточиться на лучшем, обладал уникальным пластическим даром — даром не столько описания, сколько перевоплощения: скажем, Александр Архангельский, вовремя узнав об этой своей способности, из посредственных поэтов переметнулся в гениальные пародисты. Может, такова и была судьба Федина — написав по стечению обстоятельств одну действительно классную книгу, сосредоточиться на литературной критике, мемуарах либо, чем черт не шутит, пародии. Во всяком случае, все его следующие книги были безукоризненно вторичны, и в каждой слышатся точно имитированные чужие голоса. Разохотившись после «Городов и годов», я принялся за фединский серый девятитомник — и с ужасом обнаружил, что уже следующий его роман, «Братья», написан из рук вон никак, а дальше пошла абсолютно мертвая материя, всякое «Похищение Европы», «Санаторий „Арктур“», и опять все похоже на всех сразу, не говоря уж о трилогии, почти дословно слизанной с «Хождения по мукам» и завязшей в процессе. В последние годы жизни Федин, как большинство соцреалистов-ровесников, домучивал вторую книгу «Костра» — и здесь тоже есть роковая общность: Шолохов двадцать лет ваял второй том «Поднятой целины», чудовищно слабый, ходульный, отговариваясь невероятной требовательностью художника к себе; Фадеев всю жизнь мечтал закончить пятую часть «Последнего из Удэге», Леонов в год смерти выпустил отнявшую у него пятьдесят лет жизни двухтомную «Пирамиду»… Все они изо всех сил пытались — иногда честно — вернуть вдохновение двадцатых и тридцатых, когда они, вчерашние студенты, белогвардейцы или красноармейцы, в каких-то десять лет написали могучий корпус текстов, непредставимых для сегодняшних двадцатилетних — и по таланту, и по ранней зрелости, и по метафизической дерзости; но как их страна с годами все медленней двигалась, все глубже увязала в колее — так и собственные их поздние сочинения безнадежно тормозились и рассыпались, а слава основывалась исключительно на ранних достижениях. Какая уж тут требовательность художника — позднего Федина вообще читать нельзя, словно вату жуешь. В «Братьях» он подражал одновременно Леонову, Чапыгину и однокашнику по серапионовскому братству Всеволоду Иванову, пуская, например, такие фиоритуры: «На царское багренье первую ятовь, под учугом, казаги брали в почин, а потом шли вниз по Уралу, от ятови к ятови, поднимая сонную рыбу шумом и звоном ломов из глубины на поверхность, ко льду, выволакивая осетров через проруби баграми и подбагренниками». В наше время такие штуки любит выделывать Алексей Иванов, отличный прозаик, которому

зачем-то надо насыщать иные страницы экзотическими диалектизмами до полной нечитабельности, — но Иванов явственно пересмеивает большой стиль советских исторических эпопей, а Федин ведь все всерьез. В «Арктуре» он попытался закосить под «Волшебную гору», в «Похищении» — под Горького, Ролана, Цвейга, и все это одновременно (а во втором томе, где герой и действие переезжают из фашистской Европы в Советскую Россию, — одновременно под Эренбурга, Катаева и Шагинян); в трилогии, как уже было сказано, он переиродил Алексея Толстого, но ориентировался при этом на Льва, а потому разбодяживал без того вялое повествование монотонными многотонными периодами об исторической необходимости и частной судьбе; мысли там, правду сказать, на копейку. При этом он был очень дурным человеком, многократно предавшим собственную серапионовскую юность, младшего товарища Лунца (чье «Избранное» при советской власти так и не пробил в печать), а также старшего друга Пастернака, на которого одно время молился. Его чрезвычайно гнилая роль в истории предсмертной травли Пастернака многократно описана, он не имел даже мужества выйти из дому в день его похорон (а сколько раз Пастернак его защищал во время разноса тех же «Братьев», как перехваливал, как тушил пожар на фединской даче в 1951 году!). В общем, неловко реабилитировать Федина. Да и не хочется. Да никто и не собирается. Но случилось так, что одну блестящую книгу он написал, и вот как это вышло.

Федин начал печататься еще в 1913 году, в «Сатириконе». Перед самой войной ему повезло отправиться для продолжения образования в Германию, где он сразу после начала войны оказался под домашним арестом — с правом гулять по городу, но без права из него выехать. В Россию он вернулся в 1918 году и очень скоро попал в литературную студию Замятина и Шкловского, из которой получилась потом одна из самых обаятельных литературных групп того времени. Серапионы провозгласили установку на сюжетную прозу, сильную фабулу, социальную остроту — и «Города и годы», писавшиеся как демонстрационный, первый, образцовый роман нового направления, все это в себя вобрали. Тут получилось что-то вроде импровизированного салата или пиццы, куда набухано все, что есть в доме, но поскольку и время было безнадежно эклектичным, получилось непредсказуемое соответствие. В «Городах и годах» слышится множество отзвуков — тут и философская проза Лунца, и издевательский говорок Зощенко, и пряная провинциальная экзотика все того же Вс. Иванова, и даже готика совсем молодого Каверина; тут вам и революционный эпос, и роман с тайной, и

философические диспуты, и ужасная страсть, и предательство, и несколько истерических авторских отступлений. Пожалуй, роман Федина — наиболее удачный (в смысле наглядности) пример романа на знаменитую тему «Интеллигенция и революция»: что делать во время революции человеку, который не хочет убивать.

Напомним сюжет, почти рыбаковский по остроте и «страстям»: молодой русский, Андрей Старцев, в канун войны оказывается в Германии, как и его создатель. Он дружит с молодым художником Куртом Ваном, очень таким страстным персонажем, склонным к длинным и пафосным монологам. Все картины Курта Вана скупает ужасный злодей фон цур Мюлен-Шенау, тоже похожий на всех роковых офицеров сразу. Он скупает эти шедевры и прячет в запасниках, чтобы обделенное человечество никогда их не увидело. Ладно. Начинается война, и Курт Ван ужасно ссорится с Андреем. Я хочу тебя ненавидеть! Я буду тебя ненавидеть! К черту мир, да здравствует кровопускание и здоровая ненависть, я немец, ты русский, пошел ты к черту. Одновременно описывается единственная фединская героиня, которой нельзя отказать в некотором обаянии, — Мария Урбах, которая в детстве беспрестанно подвергалась смертельной опасности, но всякий раз чудом выживала. Сильная, здоровая, молодая, энергичная и, как это встарь называлось, чувственная. Любит риск. Пыталась повесить кошку, чтобы посмотреть, как та будет умирать (впоследствии намеревалась отпоить молоком). Потрясенный участью кошки — и, как знать, не опасаясь ли того же для себя? — папаша отправляет ее в пансион, откуда она сбегает с роковым Шенау. Сцена этого побега написана недурно: они где-то пропадают три дня и две ночи, после чего Шенау является к папаше делать предложение. «Лейтенант приехал с Мари, одетой в новый костюм, сделавший ее стройнее и ярче, с новой прической и с каким-то новым взглядом потемневших, возбужденных глаз. Она села в гостиной, будто прибыла с визитом в малознакомый дом, — не снимая шляпы, наполовину стянув с правой руки перчатку. Зеркало, стоявшее позади ее кресла, не давало ей покоя, и она скоро повернулась к нему лицом», — ну очень же хорошо! Они договорились о помолвке, а тут война. И лейтенант уехал на фронт, где попал в русский плен, а Мари, не в силах сидеть без дела, стала заботиться о раненых. Во время одной из одиноких прогулок она встречает молодого русского, а поскольку влюбляться она способна только во что-то роковое, следует сеанс бурной любви с врагом. Они восходят на горы, слетают оттуда на санках, останавливаются в маленьких гостиницах, где им подают глинтвейн, и всеевропейская бойня подогревает их чувства. Попутно Андрей разговаривает разговоры

с разными немцами, в особенности с доморощенным философом Геннигом, который доказывает ему, что немецкий дух сроден русскому и что война есть кратчайший путь к социализму, зародыш которого видится Геннигу в карточной системе. «Р-р-аспределять в обход государства!» Генниг — противнейший малый — высказывает заветную мысль всех оппонентов Старцева, квинтэссенцию античеловеческой философии, против которой эта книга и написана: «сначала ненависть, потом любовь». Ненависть строит и цементирует, а руссише Андреас не чувствует в себе достаточной ненависти, йа, йа!

Ну, долго ли, коротко ли, Андрей вернулся в Россию, и дальше начинаются волшебные встречи и совпадения, которых так много во всех русских революционных романах, словно все герои русской прозы двадцатых годов толклись на крошечном пятачке. Почему так смешно получается, почему герои «Доктора Живаго» постоянно натыкаются друг на друга, почему фединские, пильняковские, толстовские, а особенно шолоховские герои только и делают, что не могут разминуться, — объяснить несложно. У Шолохова все совсем просто, поскольку действие разворачивается на очень небольшом пространстве; у остальных мы становимся свидетелями титанической попытки автора втиснуть революцию в прокрустово ложе традиционного романа. В традиционном романе фабульные инструменты какие? — странствия, встречи, любовь сквозь испытания, иногда тайна рождения или погоня; революция сама по себе ломает рамки, рвет фабулы, но надо же ее как-то описывать! — и вот они, бедные, сочетают картины разрухи и распада с отчаянными потугами все это сшить, впихнуть в замкнутую форму. А может, срабатывает вечный инстинктивный страх перед катастрофой, желание склубиться в клубок, собраться вместе перед лицом неописуемого — и потому герои изо всех сил поддерживают старые связи. Но куда бы ни ехал по революционной России герой прозы двадцатых годов — он непременно уткнется в одноклассника или бывшую возлюбленную, и между ними развернется главная коллизия всей этой замечательной прозы: любовь под действием непреодолимых обстоятельств. Например, она красная, он белый («Сорок первый», «Трава забвения»). Или: она белая, он красный («Хождение», «Поцелуй» Бабеля). А если есть еще и третий, который часто вообще зеленый, — треугольник разрастается до причудливой и многоцветной стереометрической фигуры, и все бесперечь перебегают из одного лагеря в другой, и суетятся еще какие-то пленные немцы либо белочехи, — короче, все кувырком; вот у Федина как раз такой вариант. Старцев оказывается в срединной, глубинной России, в Мордовии, в

Семидоле. Там мордовских националистов подбивает на контрреволюционный мятеж ужасный Шенау, а добрых немецких военнопленных агитирует за советскую власть обернувшийся убежденным большевиком Курт Ван. И Старцев оказывается между двух огней: ему мила революционная ярость Вана, но неприятна его бескомпромиссность, крики о ненависти, вся эта железность… Он не хочет убивать, не умеет этого делать, он чувствует в себе дар, хотя еще не понимает — какой, и жить ему тоже хочется, и он не готов предать европейский гуманизм и русскую интеллигентскую мягкотелость, и все вокруг вытесняет его из жизни… Он знакомится с местной мещанкой Ритой и делает ей ребенка. А потом он узнает, что в красный плен попал Шенау. А поскольку Шенау очень подлый, то ему удается как-то втереться в доверие к Андрею и уговорить, чтобы Старцев спас его от расстрела. А Старцеву ужасно хочется связаться с оставленной в Германии Мари, и написать ей он никак не может — письма не доходят. Тогда он умудряется сунуть Шенау поддельные документы и освободить его, но с непременным условием, чтобы он доставил к Мари письмо. При этом он совершенно не знает, что Мари была любовницей и даже невестой Шенау. Представляете, какое ужасное совпадение?! И роковой коварный злодей Шенау отправляется в Германию, но штука в том, что он успел все узнать про роман Андрея с Ритой. И приехав в Германию, он направляется к Мари и говорит ей: Мари, ты изменила мне с русским, и я привез тебе письмо от этого русского. Они там такая бесхребетная нация, ужас. Он даже не смог меня убить, спас мою жизнь, и теперь я ему ужасно отомщу!!! И тебе тоже. Ты знаешь, он там, в России, женился на другой. Пишет тебе любовное письмо — вот оно, возьми, не жалко, — а сам обрюхатил местную мещанку. Это тебе как? Кушай, я удовлетворен. И он уходит.

Что делает Мари — роковая, энергичная, неостановимая Мари?! Она едет в Россию, естественно. К Андрею Старцеву, по которому все это время сохла. В Москву, куда он переехал из Семидола. Это все занимает меньше девяти месяцев, потому что как раз в момент ее появления Рита рожает. А тут Мари. Андрей кричит: «Мари!» — но поздно. Она все узнала, во всем лично убедилась и не простит никогда, а он остался, раздавленный. И рассказал обо всем Курту Вану, в том числе про освобождение Шенау. И Курт Ван, как гласит последняя фраза романа, «сделал для Андрея все, что должен сделать товарищ, друг, художник», то есть пристрелил на пустыре. «И сняв со стены верного винта, я смыл этот позор с лица трудовой земли и республики», как писал в бабелевском цикле товарищ Никита Балмашев.

При беглом пересказе получается, конечно, черт-те что, однако в романе все это смотрится неплохо — и потому, что описание детства Мари с поисками гробницы легендарной маркграфини принадлежит к числу лучших страниц советской детской литературы, и потому, что есть там отличное описание боя, когда Старцев вдруг сбрасывает страх смерти и бежит в атаку, чувствуя себя голым, бесстыдным, освобожденным от всего; в общем, это хорошо написано, а что придумано в соответствии с авантюрным каноном — так и это сработало на успех, потому что видно, как этот канон трещит и разлезается под действием мирового катаклизма. Гораздо сложней другое: что он сказать-то хотел? Критика была в недоумении. Пролетарская критикесса Колесникова увидела интеллигентское смятение даже в кольцевой композиции романа — «Все шиворот-навыворот», а пролетарию надо, чтоб было ясно: вот как одно шло за другим, так все, пожалуйста, и пропишите. Однако, заметила Колесникова, суровый приговор, произнесенный герою, внушает надежду на эволюцию автора; главная претензия была в том, что Курт зря, не по-нашему разобрался со Старцевым. Надо было, конечно, провести это дело через трибунал.

Смысл выходил у Федина действительно как будто двойной: ему удалось создать чрезвычайно обаятельного героя. Старцев — хороший. Он талантливый, добрый, красивый, а вся его беда в том, что он «не проволочный», как пишет он в последнем письме к Мари. Вышла как бы история о старомодном европейском (и русском) гуманизме, попавшем в мясорубку, и о том, что ему с этой мясорубкой делать. И тут Федин вроде как диагностировал действительно очень важную вещь, а именно бессилие человечности, запрос на сверхчеловечность, отличную, конечно, от ницшеанской, а просто более радикальную, жертвенную, бесстрашную; сходную мысль и в сходное время, да и в том же месте, в революционном Петрограде, высказывал Ходасевич. «Будь или ангел, или демон». Запрос на ангела ощущался очень остро. Пожалуй, русская литература смогла на него ответить только «Доктором Живаго»: демонов-то хватало, а ангела сумел написать (и очень убедительно) один Пастернак. Впрочем, некоторые подходы к замыслу были у Белого в «Москве», но такие сумбурные, уже проваливавшиеся в безумие, что все кануло; сатана есть, очень наглядный, — Мандро. А преображение Коробкина осталось недописанным.

Проблема в том, что Федин был писатель по преимуществу европейский — потому, скажем, К. Симонов и другие коллеги предпочитали именовать его именно европейцем, акцентируя элегантность и отутюженность его седовласого облика. Конечно,

это не Европа, а «Европа», книжный, адаптированный вариант, slightly abridged — настоящей-то Европой, как ни ужасно это звучит, был Эренбург, вечно лохматый, засыпанный пеплом, одетый черт-те как, очень еврейский и при этом очень монмартрский. Видимо, Эренбургу в силу его еврейской натуры особенно удавалась переимчивость — у Федина все выходило очень уж провинциально, он так и не понял, что высшим лоском является отсутствие лоска; но прозаиком он был европейским, и к войне, а также к революции, подходил с традиционными европейскими критериями. То есть он пытался их обсуждать в категориях добра и зла. Но с революцией так нельзя. Еще безнадежней описывать ее в категориях марксизма, почему все советские революционные романы и оказались в конечном счете неудачны (антисоветские, впрочем, тоже). Революция — это когда страну Бог посетил, как говорится в народе только об очень тяжелых болезнях или стихийных бедствиях; Бог сошел, на миг запахло одновременно раем и адом, страна чудовищно выросла над собой — и какие уж тут человеческие критерии добра и зла? Тут действует божественное. Любовь в таких обстоятельствах оказывается исключительно сильна, а жизнь почти невыносима, но мне приходилось уже возражать ненавистникам русской революции, напоминать им, что Бог не заботится о комфорте принимающей стороны, и потому требовать от него гуманизма как-то не совсем перспективно. Революция — это гигантское превышение масштабов. В революции надо быть либо титаном, либо пигмеем, либо никем, либо всем, и драма Старцева, конечно, не в том, что он добрый, а в том, что он мелкий. То есть недостаточно добрый. В революции и в пореволюционной действительности, во вспышке и затухании двадцатых, надо было демонстрировать не марксистские или толстовские, а либо дьявольские, либо христианские качества. И роман о революции мог быть только религиозным, и оценивать ее надо вне идеологий: так получилось у внеидеологичного Леонова, для которого главным критерием был масштаб личности, и у христианского Пастернака, для которого превыше всех идей была жертвенная, не жалеющая себя, предельно самоотреченная и свободная человечность. Федин, конечно, революцию в полный рост не показал, но он показал драму человека в сверхчеловеческом, невозможность остаться собой — и гибель, неизбежную для того, кто не смог сломаться и перерасти. Старцев гибнет никак не потому, что он гуманист, попавший в негуманистическое время, — а потому, что его гуманизм ограничивается состраданием ко всем да помощью конкретному мерзавцу. Просто человеком в девятнадцатом году быть нельзя,

это Федин точно понял. Да и вообще в России желательно превышать, превышать… но это уж тема другой литературы, которую, Бог даст, напишут в нынешнем веке. Для противостояния двадцатому Федин беден, и тут сказывается гибельность всякой умеренности и половинчатости. Словно нарочно о нем и о его Старцеве сказано в одной из самых суровых книг, когда-либо написанных: у кого много — тому прибавится, у кого мало — у того отнимется. И у Толстого о пустоцветах вроде Сони — тоже очень по-христиански, а ведь Соня добрая, хорошая. Лучше Наташи. И Старцев лучше Курта, и Федин лучше многих, а вот поди ж ты. Поучительная вещь — история русской литературы.

…Дальше с Фединым случилось предсказуемое: не найдя сил перерасти себя, он стал обычным плохим писателем плюс чиновником (что предсказал ему еще Лунц). Дачи их с Пастернаком были по соседству. В тридцать восьмом за Фединым приехали. Он пошел к черной машине — и тут увидел, что ордер выписан не на него, а на Бруно Ясенского. Он сказал: «Плохо работаете, товарищи!» — и указал на дачу, где жил Ясенский. Пастернак этим поступком очень возмущался. Почему? Потому что надо было поехать! Там бы недоразумение вскрылось, и, глядишь, удалось бы спасти еще и Ясенского. Или погибнуть за него. Но, в общем, как-то сломать движение адского конвейера, хоть на миг нарушить его, заставить, что ли, одуматься — до чего дошли, вместо одного писателя хватают другого… Я не знаю, как надо было поступить в этой ситуации. Не знаю, что сделал бы я. И как поступило бы большинство. Но что Пастернак поехал бы вместо Ясенского — уверен стопроцентно, и это был бы не человеческий, а сверхчеловеческий поступок; и поэтому Пастернак написал «Доктора Живаго», а Федин сегодня хранится в пыльной кладовке советской литературы.

Но «Города и годы» читать надо. Полезная книга, и она останется. Не говоря уже о том, что послесловие к ней, датированное 1950 годом, тоже очень занятное. Там Федин приводит прелестный германский анекдот 1933 года: Гитлер прогуливается с Гинденбургом. Гинденбург роняет носовой платок, Гитлер его подбирает, и Гинденбург рассыпается в благодарностях. Гитлер: «Ах, право, это такой пустяк!» Гинденбург: «Не скажите. Этот платок — единственная вещь в стране, куда я могу сунуть нос».

В отличие от прочих сочинений Федина, этот анекдот легко реанимируется и переносится в актуальные контексты.

ДИКИЙ ДОН
Михаил Шолохов (1905—1984)



Пока ремонтируется дом-музей в Вешенской, выходит самое полное научное десятитомное собрание и ломаются копья на предмет авторства-неавторства, пока переиздается четырехтомная эпопея о судьбах казачества в революции и не умолкает полемика о том, почему Шолохов так и не дописал романа «Они сражались за Родину», в котором планировал реабилитироваться за слабую и рыхлую «Поднятую целину»—2, — все словно забыли перечитать собственно «Тихий Дон».

Зато вышла книга Зеева Бар-Селлы (Владимира Назарова) о «подлинных авторах» шолоховского наследия — Вениамине Краснушкине, Константине Каргине и Андрее Платонове. Краснушкин (более известный под псевдонимом Виктор Севский) был расстрелян ЧК в 1920 году, тридцати лет от роду, а роман его (называвшийся вроде как «Донская волна», как и редактируемая им газета) в незаконченном виде достался Шолохову. Бар-Селла вполне аргументированно доказывает, что Краснушкин является автором двух первых и половины третьей книги романа. Версия убедительная, да и отрывки из статей Севского, приводимые исследователем, написаны очень хорошо — получше довольно сусальных рассказов Ф. Крюкова, которому «Тихий Дон» приписывается в статьях Солженицына и Томашевской.

Загвоздка в одном — первый и второй тома «Тихого Дона» как раз слабее третьего и в особенности четвертого. Самое мощное, что есть в романе, — вторая половина третьего тома,

бегство Григория с Аксиньей, скитания по чужим углам, и могучий, страшный четвертый том, где вся жизнь героев уж вовсе летит под откос. Так что даже если Шолохов и спер начало своего романа, вторую его половину должен был писать кто-то никак не менее талантливый. А речь там идет о событиях, которые Севскому вряд ли были известны: роман доведен до 1922 года.

Главный спор, как всегда, происходит между пылкими патриотами и злопышущими инородцами. Книгу Бар-Селлы еще не издали, а уже предлагают запретить. Патриотам почему-то очень нужно, чтобы роман написал Михаил Александрович Шолохов, донской казак, полуграмотный, ничем в своей дальнейшей жизни не подтвердивший права называться автором «Тихого Дона», не имевший понятия ни о писательской чести, ни о корпоративной этике, ни о русской истории (по крайней мере в том объеме, который требовался для описания Первой мировой войны).

Скажу сразу: спор патриотов с инородцами мне неинтересен, поскольку силы и качества спорщиков давно уравнялись. Замечу другое: ни те ни другие по-прежнему не касаются сути происходящего. Дело в том, что романа Шолохова они, похоже, не читали. В первую очередь это касается патриотов. Если бы они прочли «Тихий Дон» — и, что еще трудней, правильно поняли его, — им бы в голову не пришло отстаивать шолоховское авторство. Они, напротив, сделали бы все возможное, чтобы доказать принадлежность этой книги перу какого-нибудь инородца вроде Штокмана. Потому что более страшного приговора феномену казачества, чем эта книга, не существует в принципе.

«Тихий Дон», да простит мне тот или иной его автор, — безусловно величайший роман XX века, но ничего более русофобского в советское время не публиковалось. И как это могло семьдесят лет оставаться незамеченным — ума не приложу. Сегодня это не самое актуальное чтение, и никакие юбилейные торжества не вернут романа в живой контекст.

Современный читатель расслабился, ему двести страниц Гришковца осилить трудно, а тут — две тысячи страниц плотного, тяжелого текста, достаточно кровавого и временами нарочито казенного. Я все-таки взял на себя труд перечесть народную эпопею — и остался вознагражден: книга явно не рассчитана на молокососов, читать ее в одиннадцатом классе (как рекомендовано сегодня) категорически нельзя, но серьезному и взрослому читателю она скажет многое. Потому что «Тихий Дон» — приговор целому сословию, настоящая народная трагедия с глубоким смыслом, который открывался единицам. Именно так

понял эту книгу, скажем, пражский критик К. Чхеидзе, эмигрант, писавший в «Казачьем сполохе» о зверстве, темноте, чудовищной беспринципности и неразборчивости того самого народа, о котором говорится в народной эпопее.

Есть серьезные основания предполагать, что «Тихий Дон» написан одним человеком, а не писательской бригадой. Основания эти таковы же, как и в случае Шекспира, — вот, мол, несколько человек трудились над корпусом его драм. Да ничего не несколько, один и тот же маялся — это легко прослеживается по динамике авторского мироощущения. Начинал все это писать человек легкий, жизнерадостный, хоть и не без приступов меланхолии, потом где-то на «Троиле и Крессиде» сломался, а дальше пошли самые мрачные и безнадежные его сочинения, исполненные горчайшего разочарования в человечестве; и видно, что разочарование это тем горше, чем жизнерадостнее были обольщения. В «Тихом Доне», в общем, та же эволюция: от почти идиллических сцен первого и второго томов, от картин большой и прочной мелеховской семьи, от умиления казачьими обычаями и прибаутками — к страшной правде, открывающейся в последнем томе, где распад пронизывает все, где самый пейзаж превращается в отчужденную, враждебную человеку силу.

Всем известен распространенный аргумент, что все военные и хроникальные вставки сочинял будто бы совершенно другой человек — в перемещениях бесконечных дивизий и бригад совершенно невозможно разобраться, слишком много цифр и ненужных, в сущности, фактов. Так ведь и это, если дочитать роман до конца, работает на замысел! И просчитать такой эффект было вполне под силу даже молодому автору: громоздишь, громоздишь передвижения войск, сведения об их численности и о направлениях главного удара, пока все это не превратится в серую, монотонную бессмыслицу, сплошной поток хаотических сведений, пока все эти перемещения, удары, стычки и бунты не представятся сплошным, никому не нужным абсурдом. Да еще если учесть, что разворачивается вся эта история на крошечном пространстве, населенном какой-нибудь сотней тысяч человек.

Как органично вписать частные судьбы в поток истории? Да очень просто: герои должны все время сталкиваться. Но если в «Докторе Живаго» или «Хождении по мукам» этот формальный прием выглядит донельзя искусственно — складывается ощущение, что вся Россия состояла из десяти главных героев, которые вечно не могли разминуться на ее просторах, — то у молодого автора все получилось полуслучайно, само собой: взято ограниченное пространство, вот герои и мнутся на этом пятачке России, перебегая то в белые, то в красные, то в зеленые.

Встретятся Григорий со Степаном один раз — оба белые, встретятся в другой — один уже красный, сойдутся в третий — ан оба красные. И вот про что, в сущности, шолоховская книга: на протяжении пяти лет, с семнадцатого по двадцать второй, соседи, братья, отцы и дети убивают друг друга почем зря без видимой причины, и нету никакой силы, которая могла бы их остановить.

Писал об этом, в сущности, и Бабель — «Конармия» (в особенности рассказ «Письмо») по своему пафосу с «Тихим Доном» очень схожа. Иное дело, что Шолохов нашел блестящую метафору, которую очень удобно положить в основу книги о метаниях целого народа от красных к белым и обратно. Есть у Григория Мелехова семья, и есть полюбовница. Вот от семьи к полюбовнице и мечется он, снедаемый беззаконной страстью, — а на эти метания накладываются его же судорожные шныряния от красных к белым. Своего рода «Война и мир» с «Анной Карениной» в одном флаконе: большая история становится фоном для любовной, частной. И ведь в чем особенность этой любовной истории: Мелехов жену свою, Наталью, очень даже любит. После ее смерти жестоко скорбит. Но и без Аксиньи ему никуда. И ведь Аксинья, что ценно, от Натальи мало чем отличается — просто она, что называется, роковая. А так — обе казачки, обе соседки, умудряются даже общаться нормально, когда его нет.

В шолоховском романе между красными и белыми тоже нет решительно никакой разницы. И те и другие — звери, а раньше были соседями. Почему поперли друг на друга? Никакого ответа. И открывается страшная, безвыходная пустота, о которой и написан «Тихий Дон»: нету у этих людей, казаков, опоры престола, передового и славнейшего отряда русской армии, — никакого внутреннего стержня. Под какими знаменами воевать, с кого шкуру сдирать, кого вешать — все равно. Всеми правит та же роковая сила, тот же безликий и неумолимый фатум, который швырнул друг к другу Аксинью с Григорием, руша все вокруг. И распады семей в первом томе — первое предвестие катастрофы, описанной в трех последующих.

Если пафосом «Войны и мира» было именно пробуждение человеческого в человеке под действием событий экстремальных и подчас чудовищных, то главной мыслью «Тихого Дона» оказывается отсутствие этого самого человеческого. Устроить публичную расправу, побить дрекольем, утопить в тихом Дону — да запросто же! Тут и открывается смысл названия: течет река, а в ней незримые омуты, водовороты — просто так, без всякой видимой причины. И ни за омуты, ни за бездны свои река не отвечает. Ей все равно, между каких берегов течь. И на нравственность ей тоже по большому счету наплевать. Она

имморальна, как всякая природа. От славного казачества остался один пустой мундир да воспоминания стариков, у которых уже и бороды позеленели от старости, — что-то про турецкую войну.

«Тихий Дон» — книга уникальная, надежда в ней отсутствует. Мало кому, вероятно, было такое позволено. Уж какие люди склоняли Шолохова написать счастливый финал! После третьей книги Алексей Толстой целую статью написал — верим, мол, что Григорий Мелехов опять, и уже окончательно, придет к красным. А он не к красным пришел. Он пришел к совершенно другому выводу, и это становится в шолоховской эпопее главным: народ, не соблюдающий ни одного закона, народ, богатый исключительно самомнением, традициями и жестокостью, разрушает свое сознание бесповоротно. Остаются в нем только самые корневые, родовые, архаические связи. Родственные. Стоит Григорий Мелехов на пороге опустевшего своего дома, держа на руках сына, — вот и вся история. Последнее, чего не отнять, — род. И зов этого рода так силен, что пришел Мелехов на свой порог, не дождавшись амнистии. Ее ожидают к Первомаю, а он вернулся ранней весной, когда солнце еще холодное и чужой мир сияет вокруг. Его теперь возьмут, конечно. Но кроме сына, не осталось у него ничего, и этот зов оказался сильнее страха.

Вывод страшный, если вдуматься. Потому что стихия рода — не только самая древняя, но еще и самая темная. Впрочем, когда человек мечется между красными и белыми, это тоже эмоция не особенно высокого порядка. Такой же темный зов плоти, как метания между женой и любовницей. За эту аналогию Шолохову двойное спасибо: сколько я знаю людей, бегающих от бурного либерализма к горячечному патриотизму, — с такой же подростковой чувственностью, с какой они же скачут от надежной домашней подруги к дикой роковой психопатке с бритвенными шрамами на запястье и черным лаком на ногтях…

После двадцати лет перестройки (и как минимум десяти лет бессмысленных кровопролитий) пришли мы все к тому же самому. Ничего не осталось, кроме этой родовой архаики. Ни убеждений, ни чести, ни совести. Только то, что Виктория Белопольская еще после выхода «Брата» определила как самый древний и самый первобытный инстинкт родства.

Впрочем, ведь и Пелевин в эссе 1989 года предсказывал, что перестройка — как и все революции — окончится впадением в первобытность. Да и война у Шолохова окончится потом именно тем же — народ-победитель в сорок пятом году так же почувствовал себя преданным, как в семнадцатом. И все, что осталось бывшему военнопленному, — это обнимать чужого сына. Почему-то эту параллель с гениальным рассказом «Судьба

человека» стараются забыть, когда ищут другого автора «Тихого Дона». А ведь история-то — о том же самом: о людях, которые могут вынести что угодно, но на собственной Родине оказываются чужими: из-за плена. А когда Родина, ради которой столько мучился, глядит на тебя с подозрением, как чужая, — что остается, кроме мучительных поисков родной крови?

«Все ласковые и нежные слова, которые по ночам шептал Григорий, вспоминая там, в дубраве, своих детей, сейчас вылетели у него из памяти. Опустившись на колени, целуя розовые холодные ручонки сына, он сдавленным голосом твердил только одно слово: „Сынок… сынок…“»

И через двадцать пять лет другой ребенок отзовется:

«Папка родненький! Я знал! Я знал, что ты меня найдешь! Все равно найдешь! Я так долго ждал, когда ты меня найдешь!»

Больше нет ничего. Ни традиции, ни правил, ни границ, ни Родины, ни будущего. Потому и простирается вокруг «сияющий под холодным солнцем мир», и все, что в нем остается, — ребенок.

Страшная книга. И очень хорошая. Так и видишь молодого человека, который, сочиняя ее, повзрослел — и додумался до такой горькой правды о своем звероватом и трогательном народе, что больше ничего подобного написать не смог.

Патриоты, откажитесь от Шолохова. Он — не ваш.

РУССКАЯ ПИРАМИДА
Леонид Леонов (1899—1994)



Леонов сегодня значим, как никогда. Он понял больше остальных — и сумел, пусть впроброс, пусть полунамеками, это высказать; мы к его свидетельству подбираемся только сейчас. Обидно будет, если гений окажется погребен под общей плитой с надписью «невостребованное».

Говорить, по-моему, надо прежде всего о «Пирамиде» — как-никак главная книга, но выбрать менее удачное время для ее публикации (1994) было трудно. Видимо, Леонов точно предчувствовал скорую смерть и не хотел оставлять роман для посмертной публикации, хотя и предупреждал своего секретаря Виктора Хрулева о такой вероятности. Когда «Пирамида» только что вышла трехтомным мягкообложечным приложением к «Нашему современнику» — будет время, когда за отважное решение напечатать ее в апреле 1994 года этому журналу многое простится, — я набрался храбрости и позвонил ему с просьбой о встрече. Наглость была невероятная, ему исполнялось 95 лет, но были в тексте вещи, которые мог разъяснить только он.

Трубку взял он сам и ясным старческим голосом сказал:

— Не могу встречаться, помру скоро. Через три месяца.

И умер в августе 1995 года, успев, однако, опубликовать в «Завтра» гневный и подробный ответ на попытку М. Лобанова интерпретировать его главную книгу как антисемитскую. Текст здравый, сложный и по стилистике стопроцентно леоновский — я не встречал еще ни критиков, ни пародистов, которые бы

достаточно убедительно имитировали его слог. Даже у А. Архангельского в тридцатые годы не вышло.

О том, что Леонов пишет гигантский роман, ходили слухи с начала семидесятых. Он опубликовал два фрагмента — «Мироздание по Дымкову» и «Последняя прогулка», — ничего не прояснивших, только напустивших туману. Видно было, что это апокалиптическая фантастика в духе «Бегства мистера Мак-Кинли», врезались некоторые детали — вроде таблички «Не курить» на груди у крошечного человечка, вождя вырождающегося племени: жалкий остаток былого цивилизационного величия, используемый ныне как знак высшей власти. Говорили, что Леонов сошел с ума, пребывает в маразме и сам давно забыл, что у него там в начале, а что в конце. В 1993 году был фестиваль некрасовской поэзии в Карабихе, туда съехались представители всех толстых журналов Москвы, меня пригласил «Октябрь», и во время вечерней прогулки по волжской набережной разговор зашел о том, что у кого в портфеле. Я сказал, что вроде бы у Леонова лежит гигантский роман, и тот, кто его возьмет, обрящет сенсацию.

— Так мы уже печатаем, — сказал Геннадий Гусев, куняевский зам.

— Ну что, что там?!

— На мой вкус — очень модернистская вещь, написанная очень старым человеком, — сказал Гусев, но сюжет раскрывать отказался. Пришлось ждать ближайшей весны. О том, что Леонов установил абсолютный гиннессовский рекорд, опубликовав гигантский роман в девяностопятилетнем возрасте и напряженно работая над ним до самого подписания в печать (Гусев вспоминал, что он иногда ночами звонил ему домой и вдиктовывал правку по словам), не написал никто. Помню, что попросил Аннинского написать статью для «Столицы». Он честно прочел книгу, но сказал, что за неделю писать отзыв о романе, на который потрачено пятьдесят лет, не считает возможным. Самуил Лурье тогда же ознакомился с трехтомником и заметил, что это «роман из антивещества»: определение, как всегда, точное. Весь корпус леоновских текстов — сравнительно небольшой по его годам, десятая часть толстовского собрания — тоже производит впечатление антивещества, сверхтяжелого и чужеродного: совершенно нерусская, вообще нечеловеческая конструкция. Думаю, в этом и залог любопытства, которое Леонов вызывает у некоторых; эти некоторые опознают друг друга мгновенно. Мировоззрение его — ни в коем случае не христианское, не зря в единичных своих интервью он старательно уходил от вопросов о Боге, вере, духе и т. д. Оно, кажется, не гуманистическое вовсе.

Он представитель коренной, дохристианской, в каком-то смысле даже и не языческой России, но эта Россия — самая настоящая, и романы Леонова написаны настоящим русским языком, лишь чуть более нейтральным, чем хлебниковский или платоновский (кстати, ведь и платоновский выглядит безумным главным образом за счет вкраплений новояза: эффект абсурда создается за счет смешения стилей, а где его нет — как, скажем, в «Епифанских шлюзах», — авторская речь вполне традиционна). Леонов привлекает и — больше того — притягивает тех, кого не устраивают матрицы; тех, кто пытается понять, как все устроено на самом деле, а не притянуть действительность к той или иной доктрине. Во всяком случае, меня в нем с самого начала цепляло именно это: непосредственное восприятие жизни, начисто очищенной от любых утешительных или угрожающих мировоззрений. Думаю, это могло не только притягивать, но и отпугивать — почему многим и казалось, что Леонов заумен, холоден, механистичен и т. д. Но благо уже тому, кто это почувствовал. Вероятно, лучшая до сих пор статья о Леонове — монографическая (и не столько критическая, сколько именно испуганная, отшатывающаяся) статья Марка Щеглова о «Русском лесе», в которой совершенно верно отмечен античеловеческий (или по крайней мере бесчеловечный) характер божества, которому поклоняется автор и герой. Да и лес — символ весьма откровенный: это та самая природа, которой противопоставляется история. Лес не бывает нравственным или безнравственным. Пятнадцать лет спустя этот символ стал еще отчетливей у Стругацких в «Улитке на склоне»: там лес — метафора будущего, столь же имморального и беспощадного, как природа у Леонова.

Скажем сразу: Леонов был, вероятно, плохим человеком. «Быль про мед», изложенная Евтушенко, вполне достоверна (стоит голодная очередь в эвакуации, мужичок торгует из бочки медом, стоят кто с баночкой, кто с рюмочкой — и тут приезжает Леонов на подводе и забирает всю бочку, «заплатив коврами»). Пастернаку в предсмертном бреду мерещился Леонов, сидящий у его изголовья и спорящий с ним о «Фаусте», и он просил Леонова к себе больше не пускать. Ходили слухи о леоновском письме к Сталину — якобы в советской литературе наблюдается засилье евреев… Отмечу, однако, что все это слухи, письмо, упоминаемое в дневниках Чуковского со слов другого литератора, так и не напечатано, а очевидцев «были про мед» лично я не встречал. Иное дело, что Леонова мало кто любил — и он действительно был резок, замкнут, в общении малоприятен, говорил темно, читать его было трудно… Несомненен и документирован другой эпизод: что в ответ на предложение подписать

антисолженицынское письмо Леонов издевательски потребовал предоставить ему написанное Солженицыным В ПОЛНОМ ОБЪЕМЕ, и тогда он, может быть… Даже и явно конформистские вещи он умудрялся проделывать «с превышением», доводя до абсурда: оказавшись в опале, ждал ареста и получил совет написать восторженную публицистическую оду Сталину. Он и написал — с предложением вести советское летоисчисление от даты сталинского рождения. Как хотите, но «Слово о первом депутате» — откровенно издевательская статья, пародийность которой самоочевидна. Впрочем, Леонова интерпретируют многие, всегда противоположным образом, — он амбивалентен, как реальность, и именно этого ему не могут простить: ведь амбивалентное — холодно. И Леонов, в общем, холоден, хотя необычайно мастеровит. Человек, в двадцать семь лет написавший «Вора», — лучший, кажется, русский роман о крахе великого революционного поколения, о вырождении титанов, вчера еще ворочавших мирами, — очень рано достиг вершины собственно литературного мастерства; да, между нами, уже и «Записки Ковякина», писанные в двадцать четыре года, изобличают редкую набитость руки. КАК писать — он понял очень рано; дальнейшие его искания сводились к выработке цельного мировоззрения, без которого русский писатель невозможен. Леонов так его и не выработал, к чести своей. Он потому и ощущал себя бесприютным странником, как в гениальном рассказе «Бродяга» (в «Пирамиде» этот страх ожил в образе Матвея Лоскутова, бесприютного священника-еретика, живущего в кладбищенском склепе).

О русском спорят очень много, некоторые договариваются до того, что русские — народ вообще без ценностей; позволим себе заметить, что русские ценности попросту лежат не в идеологическом поле. Русские — не идеологизированный народ, в том смысле, что в жизненном поведении они следуют не закону и не догме (почему закон и оказывается традиционно бессилен перед русской реальностью). Из всех догм и вероучений, в том числе христианства, русские берут то, что им близко и нужно. Вообще этот народ как-то ближе прочих европейцев расположен к самому ядру жизни, к ее веществу, по-платоновски говоря, к реальности как она есть, не преображенной никакими милосердными гипнозами. Отсюда целительный, иронический цинизм большинства отечественных поговорок, резко выраженные горизонтальные связи при искусственности и хрупкости вертикальных, равнодушие к политике, склонность к перевалиданию ответственности на власть, сосредоточенность на творчестве и труде в ущерб «историческому деланию» — очень, в

сущности, суетному — и т. д. Леонов как раз имел дело с этой реальностью, с человеком как таковым, не облагороженным никакими идеалистическими представлениями, а потому наиболее болезненной темой, заботившей его применительно к «человечине», как называл он человечество, была проблема, обозначенная в апокрифической книге Еноха, главном мифологическом источнике «Пирамиды»: несовершенство проекта, заложенное в нем изначально. «Господи, в твоей формуле ошибка!» — «Я знаю»… Именно это несовершенство — толчок истории, залог ее развития. В человеке нарушен баланс «огня и глины», а потому в конце своего пути человек обречен уничтожить мир — это и есть главная цель истории, отсюда ее неизбежный эсхатологизм. Отсюда же пессимизм большинства леоновских героев (он говаривал Чуковскому, что заветные мысли надо вкладывать в уста отрицательных персонажей — и потому леоновскую эсхатологию в «Русском лесе» излагает Грацианский).

Любопытно, что к сходным выводам — о необходимости уничтожения мира как о высшей точке человеческой истории — приходят разные люди в разное время, сравнительно недавно это обосновал Веллер в своей «Всеобщей теории всего», но у него там не сделан еще один важный вывод, а у Леонова сделан. Вывод этот означает, что с развитием прогресса человечество обязано будет озаботиться собственной интеллектуальной деградацией, нравственным и умственным нивелированием и даже прямой отрицательной селекцией; грубо говоря, единственным условием самосохранения становится спланированное, сверху организованное вырождение, которое и будет главным содержанием истории в ближайшие тысячелетия. XX век — рубеж, в котором с особенной ясностью обозначилась его неизбежность, потому что иначе будет сами видите что. В результате вся история человечества действительно приобретает вид пирамиды — или, как рисовал Дымков для Дуни Лоскутовой, сплющенных треугольников со все убывающей высотой: чем дальше, тем уже. До абсолютного нуля и перерождения в финале.

Концепцию эту у Леонова излагает Сталин, что вполне понятно, но почему-то современным людям приходится заново открывать эти вещи, которые для современников были азбукой. Напомним фабулу «Пирамиды» — или, точней, одну из ее фабул, потому что их как минимум три: похождения ангелоида Дымкова, присланного на Землю в 1938 году и отлетающего в финале; история любви-вражды между актрисой Юлией Бамбалски и режиссером Сорокиным (самая слабая и многословная линия, по-моему, без которой роман ничего бы не потерял); и одиссея отца Матвея Лоскутова, ушедшего из дома странствовать, дабы не

навлекать неприятностей на семью. Мне приходилось уже говорить о замечательном литературном парадоксе: в 1938 году в СССР одновременно пишутся три романа о вторжении иррациональных сил в советскую действительность. Это «Пирамида» Леонова, в которой прилетает ангел, «Мастер и Маргарита», где является дьявол, и «Старик Хоттабыч» Лагина, где возникает джинн. Все трое дают представления в цирке (Воланд — в варьете, но разница невелика): в «Пирамиде» содержится остроумное рассуждение старого фокусника Дюрсо о том, что чудесам в наше время осталось место в двух сферах — церковь и цирк, и в цирк устроиться проще, да и прихожан больше… Дьявол улетает, проинспектировав реальность и не найдя в ней ничего особенно интересного. Ангел улетает, почувствовав интерес определенных сил, желающих использовать его в качестве «ангела истребления». Остается только джинн, отлично вписавшийся в советскую реальность и ставший народным артистом, что само по себе нагляднейшая иллюстрация имморализма сталинской империи, в которой нет места ни добру, ни злу, а только чистой магии. Но мы отвлеклись: смысловой центр второго тома «Пирамиды» — беседа Дымкова со Сталиным. «Фокусника» во время кремлевского концерта лично вызвали к диктатору, дабы тот изложил ему свое видение истории и привлек к вероятному сотрудничеству: в какой же области? Да вот в этой самой: нивелирование, организованное усреднение: «Нам с тобой, товарищ ангел, предстоит поубавить излишнюю резвость похотей и мыслей для продления жизни на земле».

Отметим не только мощь леоновского предвидения, вполне объясняющего нынешнее состояние человечества — и России в частности; этим же предвидением он как-то сумел угадать и волну энтропии, которая разрушит в результате остатки советского проекта, и гибель Советского Союза — хорош или плох он был — от причин много ужаснейших и, главное, много противнейших, чем Советский Союз. Но чрезвычайно показательна сама трактовка Сталина, хотя Леонова пытались вписать и в сталинисты: вот уж для чего нет никаких оснований. Леонов во многом был и остался до конца человеком двадцатых годов — лучшие его сочинения были написаны тогда. О нежизнеспособности советской утопии он догадался тогда же, заставив своего Скутаревского изобрести беспроводную передачу электротока и убедиться в том, что в его лаборатории ток передается и лампочка горит, а на экспериментальной станции ничего не получается: В ВОЗДУХЕ что-то не то. Однако утопические двадцатые были ему куда милей бессмысленно зверских, антитворческих, консервативных тридцатых. Сегодня

иногда встречаешь суждения о том, что Сталин вынужден был заплатить нечеловеческую цену за небывалую в истории модернизацию; что он, собственно, как раз и был менеджером модернизации, благодаря которому мы провели величайшую индустриализацию и т. д. Между тем никакой модернизации Сталин не проводил — он ее угробил; вся его политика, начавшаяся в 1934 году (до того он вынужден был мимикрировать, но XVII съезд вынудил его атаковать), была расправой с модернизационным революционным проектом. Некоторые описывают эту расправу как «русский реванш», но никаких оснований думать о «русском» столь дурно у нас нет. Это был реванш консервативных сил, полагавших наиболее эффективной стратегией запугивание и затягивание шенкелей; на коротких исторических дистанциях такая стратегия действительно работает, а на длинных, увы, приводит к катастрофическим поражениям. Сталин — не «менеджер развития», а организатор целенаправленного и продуманного упадка, одержимый эсхатологическим страхом перед прогрессом: боится он, правда, не за человечество, которое стремглав летит к самоуничтожению, а за себя, который такому человечеству скоро будет не нужен, но это отдельная тема.

Во второй половине тридцатых Сталин уничтожил всех, кто Россию пытался модернизировать — хорошо ли, плохо, другой вопрос, — и заменил теми, кто принялся ее нивелировать; тех, кто мобилизовывал (и умел это), на тех, кто выколачивал. В результате империя после него не простояла и сорока лет: мотивация к какой-либо деятельности исчезла на корню. О том, как работает руководитель модернизационного типа, Леонов написал «Скутаревского» и «Дорогу на океан», предъявив читателю Черимова и Курилова. О том, как работает Сталин, «затягивающий шенкеля», сам он внятно рассказывает в «Пирамиде». Увидеть в нем не мобилизующую, а консервирующую, не прорывную, а принципиально нетворческую силу — подвиг для современника; и то, что нынешнее принудительное вырождение имеет вполне сталинскую природу и осуществляется в соответствии со сталинской программой, — еще один неожиданный и важный вывод из «Пирамиды», которую не худо бы читать и перечитывать, пусть выборочно.

Станислав Рассадин назвал ее «необъятной и нечитаемой» — я бы с этим не согласился, поскольку самая трудность и плотность леоновского языка, некоторая его корявость необходима для фиксации на важнейших ходах мысли; скользить по странице этого романа нельзя — ее надо медленно проговаривать вслух, лучше бы неоднократно. Допустить, что

этот роман будет сегодня прочитан массами, — никак нельзя, да я бы и не хотел этого (возможно, потому, что это отчасти подорвало бы мою веру в собственную исключительность). Но именно ради самоуважения многие влезли в него — и не смогли оторваться: подзаголовок «роман-наваждение» там стоит не просто так, и каким-то подсознательным страхам современного читателя роман Леонова отвечает с редкой полнотой и чуткостью. Там намечены корневые, архетипические фигуры русской истории, фатальные ситуации, преследующие тут всякого, а потому каждый хоть раз да встречал на своем пути комиссара Скуднова или роковую красотку Бамбалски. Помню, как при первой встрече с Прилепиным мы три часа проговорили на волжском берегу в Новгороде не о Лимонове, а о Леонове — и этот разговор расположил меня к писателю Прилепину задолго до знакомства с его литературой. А вовсе уж неожиданная дискуссия о «Пирамиде» случилась у меня на одной из российских книжных ярмарок, где милая собою девушка лет двадцати двух охраняла стенд крупного издательства. Я попросил у нее книжку, нужную по работе; слово за слово — она оказалась выпускницей филфака, писавшей диплом именно по «Пирамиде».

— Вы?! Вы ее читали?!

— А что?

— Мда.

Дальнейший разговор оказался чрезвычайно интересен — главная дискуссия шла о Шатаницком, самом загадочном персонаже «Пирамиды». Спорить с двадцатилетней блондинкой о Шатаницком в 2008 году — это, как хотите, из области фантастики; но действие равно противодействию, и если всемирное усмирение и усреднение набирает обороты — легко предположить, что будет расти и сопротивление ему.

У Леонова много вещей слабых, вроде «Соти», и испорченных, вроде «Вора» (хотя именно во второй вариант «Вора» вписана в 1957 году великая финальная фраза: «Но уже ничего больше не содержалось во встречном ветерке, кроме того молодящего и напрасного, чем пахнет всякая оттепель»). Но великих — вроде «Бурыги», «Туатамур», «Метели», «Нашествия», первых и последнего романов — в любом случае больше. Это был писатель редкого, небывалого еще в России типа — писатель без идеологии, с одной огромной и трагической дырой в душе, с твердым осознанием недостаточности человека как такового, непреодолимости его родового проклятия. Но как знать — не с этого ли осознания начнется новая литература, о которой все мы так мечтаем сегодня? И не Леонов ли станет одним из главных русских писателей XXI века, который, как он предрек, к середине

своей станет веком сгущающейся катастрофичности? А главное — разве в леоновской тревоге и леоновском отчаянии не больше истинно здешнего, корневого и подпочвенного, чем в сусальных песнопениях или военных трубах?

Он ждет, времени у него много.

ТРИ СОБЛАЗНА
Михаил Булгаков (1891—1940)



Я не люблю роман «Мастер и Маргарита», хотя высоко ценю его. Такое бывает. Скажем, «Воскресение» нельзя не ставить очень высоко, но любить — увольте, тоже почти невозможно. Это же касается, допустим, прозы Мережковского. Или, чего там, Чехова — есть люди, я сам из них, которые признают все его достоинства, а полюбить не в силах. Это чужое. Хотя Чехов мне все-таки стократ ближе Булгакова — даром что Булгаков, сдается мне, как драматург ничем ему не уступает, а то и… Молчу, молчу.

Обычно между нами и писателем стоит еще и орда читателей-почитателей, способных скомпрометировать неумеренными восторгами кого угодно. Мало ли мы знали девушек с черным лаком на ногтях, с неизменными тонкими шрамиками на запястье, с экстравагантными манерами (одна курит вересковые трубки, другая носит рваные юбки), с роковым, хотя и очень провинциальным, обаянием, и все они были Маргариты, и все называли себя ведьмами, и все бегали отмечать булгаковский день рождения в нехороший подъезд и исписывали его стены фразами вроде: «Я жду тебя, Воланд!» Я не хочу тут вставать в позу оскорбленного пуританина, которого не устраивает булгаковское заигрывание с нечистой силой. Все мы с ней заигрываем по десять раз на дню, и с точки зрения самого ортодоксального богословия роман Булгакова ничуть не более

сомнителен, чем, допустим, гётевский «Пролог на небе», где Господь так и говорит Мефистофелю: «Из духов отрицанья ты всех мене бывал мне в тягость, плут и весельчак». Мне случалось встречать таких хулителей Булгакова (разумеется, с позиций нравственно-религиозных), что стоять рядом с ними и то было как-то греховно, веяло слегка серой; так что дело, конечно, не в религиозной или этической сомнительности этой увлекательной книжки, а в некоторой ее, как бы сказать, масскультовости. Эдуард Лимонов, человек с чутким врожденным вкусом, в своей недавней книге «Священные чудовища» прямо отмечает некоторую пошловатость «Мастера», его потакание обывателю. Когда в одной книге сводятся Христос и коммунальные кальсоны, всегда есть шанс, что метафизическая, высокая проблематика перетянет коммунальную в иной регистр, но чаще случается наоборот: кальсоны компрометируют тему Христа, утаскивают ее в быт, в социальную сатиру, в анекдот. По мысли Лимонова, с которым я тут совершенно согласен, «Мастер» действительно льстит среднему советскому читателю, сервируя ему в масскультовом, чрезвычайно упрощенном варианте один из величайших конфликтов в истории мировой культуры — и это не конфликт художника и власти, а, поднимай выше, спор Христа с Пилатом. Место этой книги в одном ряду с двумя другими бесспорными шедеврами, а именно с дилогией об О. Бендере. Этот обаятельный злодей гораздо ближе к Воланду, чем реальный Сатана: проделки Воланда в Москве — именно бендеровские, мелкие, и аналогии тут самые прямые. Свита Бендера — Балаганов, Паниковский и Козлевич — весьма точно накладывается на свиту Воланда: Азазелло, Бегемот и Коровьев. И то и другое сочинения успешно разошлись на цитаты — «Сижу, никого не трогаю, примус починяю», «Знаете ли вы, что такое гусь?», «Никогда не разговаривайте с неизвестными», «Ключ от квартиры, где деньги лежат»… Тридцатые годы располагали к этакой легкой инфернальщинке, к мистике летних ночей. Шла очаровательная двойная жизнь: в дневной — все героически вкалывали, строили метро, пили газировку; в ночной — устраивались таинственные приемы после спектаклей, послы принимали московскую богему, столы сверкали сервировкой: серебром, хрустальными гранями… «Мастер и Маргарита» — очень точная книга, этого не отнять; отпечаток того времени — чудовищного и неотразимо обаятельного — на ней есть. И, как это время, она так же обаятельна и так же чудовищна; художник, конечно, не в ответе за поклонников, а все-таки тот факт, что книгу обожает определенный контингент, о ней говорит вполне красноречиво. И что ни говори, а есть, есть пошлость в этом

превосходном, кто бы спорил, романе. Она, разумеется, не в черноватом булгаковском юморе и даже не в откровенно фарсовых сценах вроде раздевания в варьете. Тут все как раз отлично. Пошлость — в некоей генеральной интенции: в допущении самой мысли о том, что некто великий и могучий, творящий зло, доброжелательно следит за нами и намеревается сделать нам добро.

Что интересно, в жизни Булгаков этот соблазн преодолел. А в литературе — нет. Есть в его романе хрестоматийная, но неполная фраза: «Никогда ничего не просите у тех, кто сильнее вас. Сами придут и все дадут».

Следовало бы только добавить: но и тогда не берите.

В жизни Булгакова — трагической, едва ли не самой горькой в российской литературе прошлого века — было три соблазна, два из которых он преодолел героически, а третий, быть может, и непреодолим.

Я отметаю примитивные, мелкие искушения вроде того, чтобы принять советскую власть: он был интеллигент, умница, он по самому составу крови не мог принять это царство хамства. Сохранившийся его дневник наглядно демонстрирует, что уже к двадцать шестому году его окончательно достали склоки вождей, их провинциализм, самодовольство и весь советский идиотизм московского разлива. Тут-то и подстерегал его первый соблазн, перед которым, случалось, не могли устоять и более зрелые люди: соблазн интеллигентского «подкусывания соввласти под одеялом», как называл это он сам. Единственной газетой, регулярно его печатавшей, была сменовеховская «Накануне», но из дневника видно, как он ненавидел этот круг: подхихикивания, пересмешки, тайная фронда при явной и подчеркнутой лояльности… Тут все дело в масштабе личности и таланта — а задуман он был первостатейным писателем, исключительной фигурой, быть может чеховского ранга. Людям этакого масштаба тесно в любых кружках, особенно в таких, где занимаются мелочной фрондой. Собственно, по идеологии своей ранний Булгаков был чистым сменовеховцем, то есть убедился в крахе белого дела и предпочитал восстановление империи руками большевиков, еще не понимавших собственной задачи, но уже приступивших к ее решению. Однако, скажем, Алексея Толстого эта новая империя устраивала, а для Булгакова в ней слишком воняло. Разочаровавшись в противниках этой власти, а попутно никогда не будучи очарован ее размахом и безвкусицей, он принимает единственно возможное решение — уехать, но его не выпускают. И тут начинается второй соблазн: соблазн не то чтобы сделаться государственным писателем (этого и не предлагали,

зная, с кем имеют дело), а признать, одобрить, способствовать восстановлению империи на новых началах… Вы же видите: мы уже не те оголтелые революционеры, что раньше. Мы смотрим «Дни Турбиных» и вполне готовы выпустить «Бег», если вы один-два сна допишете. Нам даже снятся хмелевские усики. Серьезно, Сталин так и сказал обалдевшему Хмелеву, еще не смывшему грим Алексея Турбина: «Мне даже усики ваши снятся». Любовь да и только.

Самое страшное было, что на глазах Булгакова вдруг одна за другой полетели головы его злейших врагов. Его топтали когда-то Афиногенов и Киршон, его животной ненавистью ненавидел Авербах — люди не просто ограниченные, но откровенно, вызывающе бездарные, от которых вдобавок разило самой что ни на есть доподлинной местечковой местью, ненавистью не только к России царской, но к России как таковой. Добро бы это были благородные разрушители, ангелы мщения, предсказанные Серебряным веком, нет, это были графоманы; и в том-то и заключается ужасная ирония истории, что великие отмщения осуществляются руками людей, которые во все времена считались бы нерукопожатными. Казнь осуществляется не ангелом, но палачом. Булгаков это прекрасно понимал. И тут вдруг палачи — Авербах, Киршон, чуть более симпатичный Афиногенов, орды рапповских теоретиков, борцы с формализмом, буржуазностью, попутчиками и пр. — начинают гибнуть на его глазах! Восторг, который испытывали попутчики, можно сравнить лишь со злорадством давних врагов НТВ, на глазах у которых — совершенно, кстати, заслуженно! — разваливали империю медиашантажа, выстроенную Гусинским.

В быту и Елена Сергеевна, и сам Михаил Афанасьевич не удерживались от известного злорадства. «Все-таки есть Бог», — записывала в дневник жена Мастера. Но, слава богу, в хоре улюлюкающих и ликующих булгаковского голоса не было. Он удержался от крика: «Ату его!» — и даже посочувствовал Киршону. Больше того: он был твердо убежден, что вопросы литературы не решаются расстрельными методами.

Однако от третьего соблазна он защищен не был: крупный писатель почти всегда государственник. По крайней мере он взыскует государственного признания, рассчитывает на него, полагая себя фигурой, в чем-то равной правителю. Он может колебать трон этого правителя, как Лев Толстой, или хочет советовать ему, как тот же Толстой, как Достоевский, почитавший за честь посещать Зимний дворец и общаться с наследниками, — но так или иначе почти никогда не мыслит себя вне этой системы координат.

И Булгаков не был исключением. Ему казалось, что они со Сталиным единомышленники. Что Сталин прислушивается к его голосу, внимательно читает его письма, снисходит именно к его просьбам. Что снятие «Мольера» и запрет на выезд за границу — лишь уступка необходимости, и уж по крайней мере даже такой запрет есть некий знак повышенного государственного внимания. Булгаков понял, что от него ждут перековки; он решил подыграть — и заплатил за это жизнью.

Не нам говорить о чьем-либо конформизме. И потому «Батум» — это не слабость Булгакова: он всей предшествующей жизнью доказал, что в чем в чем, а в трусости его не упрекнешь. «Батум» — вера художника в то, что он может быть нужен государству, соблазн, о котором Пастернак, тоже не всегда умудрявшийся выстоять, сказал точнее всех: «Хотеть, в отличье от хлыща, в его существованье кратком, труда со всеми сообща и заодно с правопорядком».

Булгаков — захотел. Да что говорить о Булгакове, если Мандельштам, «усыхающий довесок прежде вынутых хлебов», человек, осознавший себя изгоем и обретший новую гордость в этом осознании, в тридцать седьмом после всех «Воронежских тетрадей» все-таки написал «Оду»! И дело не в тотальной пропаганде, влиянию которой художник, как самая чуткая мембрана, особенно подвержен, — дело в твердой убежденности: Россия идет единственно верным путем, ей так и надо, она так и хочет…

И Булгаков написал «Батум». И поехал собирать материалы для постановки на родину героя. И с полдороги его вернули телеграммой. Это его подкосило. Он понял, что с ним играли.

Я, кстати, и до сих пор не уверен — играл ли с ним Сталин или он в самом деле рассчитывал получить хорошую пьесу о хорошем себе? Но логика судьбы Мандельштама, из которого выколотили-таки «Оду» и «Сталина — имя громовое», подсказывает, что тиран — как все тираны — алкал сопротивления, пробовал его на зуб. Если уж такой умный, тонкий и сильный человек как Булгаков не устоял, стало быть, можно все.

Так и прервалось то, что Булгакову казалось мистической связью, а Сталину — окончательной пробой на собственное всемогущество. Оба все поняли и расстались. Но роман был уже написан.

Вот почему Булгаков до последнего дня правил и переписывал его, был недоволен им, не считал его законченным. «Ваш роман прочитали и сказали только, что он не окончен».

В жизни все было окончено, и окончено так, как надо. В жизни Булгаков понял все.

В романе сохранилось одно из самых опасных заблуждений человечества, и точнее прочих написал о нем блистательный исследователь Булгакова, недавно скончавшийся Александр Исаакович Мирер. В его книге «Евангелие Михаила Булгакова», вышедшей сначала в США (и лишь недавно опубликованной у нас), содержится догадка, основательно подтвержденная на уровне текстуальном: что Булгаков всегда симпатизировал тайной власти, тайной силе, оберегающей художника… иногда, если угодно, и тайной полиции — посмотрите на Афрания… И главная догадка Мирера — так точно понять писателя способен только другой писатель: Булгаков разъял реального Христа на Иешуа и… ну да, на Пилата. Иешуа получил кротость и смелость, Пилат — силу и власть.

Это, конечно, смелый вывод. Но похоже, так оно и есть. Булгаков самым искренним образом верил в полезное зло — и боюсь, что некий метафизический перелом случился с ним именно в конце двадцатых после неудачной попытки самоубийства. Возможно, ему была предложена определенная сделка — разумеется, говорю не о политике и вообще не о человеческих делах. Возможно, условием этой сделки были личное счастье (тут же на него обрушившееся), умеренное благосостояние и творческая состоятельность. Возможно, результатом этой сделки был и роман. Возможно — и даже скорее всего, — что Булгаков эту сделку расторг и это стоило ему жизни.

Вот о чем, если уж писать мистический роман, стоило бы написать большую прозу; и думаю, что Булгаков уже написал ее и даже — что Мирер уже прочитал.

ИЛЬЯ ФОРМОТВОРЕЦ
Илья Эренбург (1891—1967)



1

С Эренбургом получилось интересно: его никто — ну, почти никто — не читает и не перечитывает, едва ли многие перечислят его наиболее значительные сочинения или стихотворные сборники, и даже знаменитая его военная публицистика читается лишь профессионалами (журналисту в самом деле очень полезно от нее подзарядиться) да историками. «Люди, годы, жизнь» числятся вроде бы в активном читательском обиходе, но их уже и на перестроечной волне читали во вторую очередь — тогда полулегального Эренбурга оттеснили вовсе нелегальные Платонов или Замятин. И тем не менее что-то мешает отнести его сочинения к разряду советских кирпичей, записывать автора в безнадежно отжившие, снисходительно обсуждать его сосуществование с режимом, конформизм и журналистскую поверхностность (о живучий, никак не соотносящийся с реальностью штамп!). Перед Эренбургом у нас что-то вроде чувства вины. Мы не хотим взять на себя труд по его перечитыванию и усвоению — а Эренбург не из легких писателей, подтекст у него поглубже трифоновского, — но по крайней мере чтим на расстоянии, понимая: что-то там было.

Природа этой двойственности, если вдуматься, объяснима.

Перед Эренбургом у русской литературы должно бы сформироваться острейшее чувство вины — она им попользовалась как мало кем. В значительной степени Эренбург эту литературу в ее нынешнем виде создал, его растворенный опыт вошел в ее состав, — мы, конечно, ленивы и нелюбопытны, но главное, неблагодарны.

Проблема, однако, в том, что почти ничто из открытого он самостоятельно не освоил, почти ничем из своих изобретений не воспользовался как следует; больше того — возникает сложное ощущение, что открытую им форму он чаще всего не мог наполнить адекватным содержанием. Он был гений формы и великий открыватель приемов — но залить в эти новые мехи ему нечего, или по крайней мере он заливает в них что-то столь сложное, путаное, с множеством ингредиентов, что читатель улавливает лишь малую толику замысла. Эренбурга неверно было бы называть (как иногда делается) главным нашим европейцем XX века, — бывали европейцы и более органичные, как тот же Пастернак или Тэффи, а все европейство Эренбурга есть, в сущности, лишь евр — ОП! — ейство, парижский лоск на выходце пусть не из Бердичева, но из зажиточного Киева. Однако вполне справедливо назвать его великим формотворцем, открывателем приемов и жанров, отважным новатором-конструктивистом. Бегло перечислим то, что он сделал первым, — но прославились главным образом вторые.

Эренбург первым (после, может быть, К. Льдова-Розенблюма, чьи опыты в этом направлении малочисленны и забыты) стал записывать лирические стихи в строчку, открыв новую поэтическую интонацию и вообще, скажем шире, новый способ лирического высказывания. Можно подробно говорить о том, какие стихи можно записать в строчку, а для каких это губительно: слишком пафосный или бессодержательный текст, переписанный таким образом, немедленно делается смешон; текст с недостаточно четкой кристаллической структурой просто превратится в прозу, но в лучших образцах между стихом и прозой высекается искра. Теперь сравним, вот Эренбург:

«Ты знаешь, Он не Добрый пастырь! Я дик и, может быть, лукав, я ночью чую слишком часто дурман неукротимых трав. Я тонкую кору подрезал, чтоб выпить сок горячий и телесный, я тронул черное железо опавшего пустого леса. Падал я, глядя на желтые тучи, как им завидовал я! Веру в Него я мучил, как мальчик воробья.

Но Он в минуту заката дал мне вино тоски и тьмы, такое крепкое, что, выпив, я заплакал и вспомнил серые глаза Фомы».

А вот Мария Шкапская, познакомившаяся с Эренбургом в

Париже в пятнадцатом году (отпустили за границу вместо ссылки — участвовала в демонстрациях против призыва студентов в армию, выехала, училась в Сорбонне):

«Скудные, хилые, слабые человеческие семена! Хозяйка хорошая не дала бы нам на посев такого зерна. Но ты из Недобрых пастырей, ты Неразумный Жнец. — Всходы поднимутся частые — терн, полынь и волчец».

Это мало того что короче — это ясно, внутренне цельно, две литые строфы, афористичность которых — чисто поэтическая — еще подчеркнута прозаическим изложением. И кажется, будто писать стихи в строчку у нас первой начала Шкапская, потому что она первая начала делать это хорошо, иногда гениально, — потом хорошо делал, скажем, Леонид Мартынов, иногда — Катаев (любил переписывать так и свои, и чужие), но придумал-то Эренбург. Просто у него много лишнего, смысл неясен, собственное бормотанье автора заглушает мысль, словно он сам этой мысли боится. А смысл-то весь — «Веру в Него я мучил, как мальчик воробья», да еще хороши вдруг «серые глаза Фомы», ровно за полвека до окуджавского «Господи, мой Боже, зеленоглазый мой». Знал ли Окуджава эти стихи Эренбурга? Наверняка нет: стихи из книги «Детское» не переиздавалась в советское время.

Идем дальше: советский плутовской роман двадцатых-тридцатых тоже придумал Эренбург, он же начал насыщать сатирическую прозу библейскими аллюзиями, — и вот в 1922 году на свет явился Хулио-Мария-Диего-Пабло-Анхелина Хуренито, а пять лет спустя — Остап-Сулейман-Берта-Мария-Бендер-Бей, с прямой цитатой — Мария! А вслед за Бендером со свитой — многократно описанная параллель, особенно подробно исследованная Майей Каганской, — Воланд в таком же сатирическом и религиозном романе; замечу, что религия и сатира сочетаются отлично, ибо религия предполагает высоту взгляда, сатира без нее не может, а реалистическая проза иногда обходится. «Хулио Хуренито» — первый советский философский роман, и он не хуже великих последователей. Особенно меня умиляют разговоры о журнализме именно применительно к этому тексту — тогда как он как раз наилучшим образом подтверждает бесспорную для журналистов истину: кто хорошо знает современность, кто по-настоящему в ней укоренен, — тому и будущее открыто. В «ХХ» — любопытно, что сокращенное название романа как раз и дает нам XX век, отличным символом которого стала эта книга, — предсказаны и Холокост, и атомная бомба, и бомбардировка японцев американцами, и Вторая мировая, и перерождение русской революции, — хорош

журнализм, с такими-то горизонтами! Но я не просто защищаю коллегу — я хотел бы подчеркнуть некоторую, что ли, близорукость проницательнейших людей, которые об этом романе написали по горячим следам. Вот Тынянов — его отзыв о романе цитировал недавно Владимир Кантор, найдя его попросту унизительным (дельная, кстати, статья Кантора о метафизике еврейского «Нет» в «ХХ» рекомендуется всем, кто хочет перечесть Эренбурга). Не унизительно, конечно, но обидно: «Массовым производством западных романов занят в настоящее время Илья Эренбург. Его роман „Необычайные похождения Хулио Хуренито“ имел необычайный успех. Читатель несколько приустал от невероятного количества кровопролитий, совершавшихся во всех повестях и рассказах, от героев, которые думают, думают. Эренбург ослабил нагрузку „серьезности“, в кровопролитиях у него потекла не кровь, а фельетонные чернила, а из героев он выпотрошил психологию, начинив их, впрочем, доверху спешно сделанной философией. Несмотря на то, что в философскую систему Эренбурга вошли и Достоевский, и Ницше, и Клодель, и Шпенглер, и вообще все кому не лень, — а может быть, именно поэтому — герой стал у него легче пуха, герой стал сплошной иронией. С этими невесомыми героями читатель катился за Эренбургом с места на место и между главами отдыхал на газетной соли. Читатель прощал Эренбургу и колоссальную небрежность языка — ему было приятно удрать на час из традиционного литературного угла, в котором он стоял, на бестолковую улицу, где-то граничащую с рынком. А Великий провокатор напоминал ему не до конца сжеванного Достоевского». Достоевский тут, правда, ни при чем, — просто не с чем было сравнивать, не так огромна русская литература: Леонову тоже все «шили Достоевского», хотя он совсем не оттуда, он, собственно говоря, ниоткуда, как многие в двадцатых годах.

Шкловский был точнее. Может быть, чтобы понять «ХХ», надо было жить в Европе, чувствовать атмосферу не столько даже общественную, послевоенную, безнадежную и истерическую, а литературную, модернистскую. Тынянов, страшно сказать, никогда не понимал модернизма (не интересовался, а потому не любил); верней, в его словаре не было понятия «модернизм». Были — архаисты и новаторы, естественное движение литературы; модернизм Кюхельбекера, иногда косноязычный, ему нравился, модернизм современников иногда восхищал, а иногда раздражал, но чаще всего он просто не узнавал его. Ему казалось, что это плохая литература, а это была другая литература. Вот что понял Шкловский — деление на короткие абзацы убираю, эту особенность его стиля все знают и так: «Я не знаю, какой писатель

Илья Эренбург. Старые вещи нехороши. О „Хулио Хуренито“ хочется думать. Это очень газетная вещь, фельетон с сюжетом, условные типы людей и сам старый Эренбург с молитвой. Роман развертывается по „Кандиду“ Вольтера, правда, с меньшим сюжетным разнообразием. У Эренбурга есть своя ирония, рассказы и романы его не для елизаветинского шрифта. В нем хорошо то, что он не продолжает традиций великой русской литературы и предпочитает писать „плохие вещи“. Он не только газетный работник, умеющий собрать в роман чужие мысли, но и почти художник, чувствующий противоречие старой гуманной культуры и нового мира, который строится сейчас машиной».

Насчет «меньшего сюжетного разнообразия» очень точно: в «ХХ» вообще нет сюжета, гибель Учителя в конце предельно искусственна, действуют не герои, а типы, и типы эти фельетонны, но это входит в условия задачи. К русской литературе это не имеет вроде бы никакого отношения, поскольку вещи, традиционно ею ценимые, — психологизм, стилистическое многообразие (даже у Достоевского!), серьезность постановки последних вопросов — для Эренбурга, особенно молодого, немыслимы. Но есть в «ХХ» — и вообще в Эренбурге — одна типичная для русской прозы черта: социальная чуткость, почти звериная; стремление как можно раньше приметить и обозначить явление. Когда Тургенев прежде всех вывел в романе революционного разночинца и придумал для него слово «нигилист», когда Достоевский по мотивам недавнего преступления написал «…и наказание», когда Толстой вставляет в 1812 год сверхчеловека Долохова — свою реплику в дискуссиях о новом наполеонизме людей шестидесятых годов, — это что, фельетонность? Погоня за повседневностью? Русская литература дорожит сверхактуальностью, стремительно реагирует на любые перемены погоды, и в этом смысле Эренбург как раз наследник классиков — а о «вечном» и «вневременном» как раз задумываются обычно люди, у которых плохо с интуицией; именно эти тугодумы, к сожалению, чаще подаются в критики — потому что писатели из них не выходят.

«ХХ» — не бестселлер, по крайней мере сейчас, не хит, не столь бесспорная классика, как романы Булгакова, Ильфа и Петрова или, если брать другую сторону, Франса (который на Эренбурга сильно повлиял). Но это первый роман, в котором советская эпоха использована как материал для плутовского эпоса в странном, но плодотворном симбиозе с романом идей. Почему «ХХ» сегодня не хит — понятно: там, во-первых, слишком много говорят, а во-вторых, там преобладает скепсис, который в России и всегда-то не слишком востребован, а нынче, при

дефиците позитивных идей, подавно. Однако все это не отменяет первопроходческой и формотворческой заслуги автора, чей XX узнавался потом во множестве советских пьяных ресторанных философов и пророков, вплоть до Бабичева-старшего из «Зависти».

Идем далее: именно Эренбург изобрел советскую военную эпопею. Именно с его дилогии — «Буря» и «Девятый вал» — начался русский эпос о Второй мировой. Вероятно, не все готовы это признать, но Гроссман свою «Жизнь и судьбу» делал именно по эренбурговским лекалам: в первом романе — «За правое дело» — это сходство разительно, в собственно «Жизни и судьбе» оно менее заметно, однако проступает в самой ткани повествования и способе его организации. Об этом точно написал Аннинский: где у Толстого поток, там у Гроссмана сухое осыпание, песчаное струение. Но ведь советскую эпопею начал так писать именно Эренбург! Получается этот эффект — когда вместо эпопеи перед нами именно чередование эпизодов, пусть и широко разбросанных и касающихся разных сфер, — потому, что никакого единого, цельного мировоззрения, которое можно было бы положить в основу такого эпоса, советский писатель себе позволить не может. Социалистического реализма для такой эпопеи недостаточно, диалектического материализма тоже. Но религиозного взгляда на вещи — или уж такого атеизма, для которого и Маркс не авторитет, — у советского писателя нет. У него вообще не может быть мировоззрения, поскольку советскость предполагает послушность, следование канону, усвоение чужих мыслей, шитье по чужим выкройкам. Советская власть остановила, а по сути отменила, философию, не желала никакой историософии, кроме теории формаций, а мысль о Боге — для нее природа оставила место даже в самых убогих мозгах — заменила расчетом на бессмертие в делах да в благодарной памяти. Поэтому написать настоящую эпопею о Великой Отечественной войне не могли ни Эренбург, ни даже Гроссман, у которого своего мировоззрения — по крайней мере цельного — тоже не было; упомянуть в романе о зверствах против евреев и вообще поднять еврейский вопрос еще не значит создать свою историческую теорию, сопоставимую с толстовской. Не хочу ругать Гроссмана — «Жизнь и судьба» при всех своих минусах безусловно сильный роман, но рискну заметить, что «Буря», если правильно ее читать, местами глубже. И нашелся человек, который прочел ее глубже, — говорю о Джонатане Литтелле, который, сочиняя своих «Благоволительниц», обратился не только к Гроссману, но и, через голову его, прямо к Эренбургу. Его немец-эстет прямо слизан с эренбурговского немца-антрополога.

Что до цельного мировоззрения, то у Литтелла его еще меньше, чем у Эренбурга, — множества аспектов войны он вообще не затрагивает, да и пишет, в сущности, не о войне, а о мерзкой перверсии, которая постоянно тщится выдать себя за норму, за скрытую доминанту всякой человеческой личности. «Буря» — не столько роман, сколько способ организации материала. Но вопрос она ставит серьезный — и не зря во многих настоящих послевоенных романах (скажем, у Домбровского в «Обезьяне») главным героем сделан антрополог. Война ставит вопрос о границах человеческого, и именно на него пытается у Эренбурга ответить антрополог Келлер. Это поглубже, поинтереснее, чем темы Гроссмана, — иное дело, что у Эренбурга залогом сверхчеловечности, победы над человеческим (которого уже недостаточно) становится, по крайней мере в «Буре», верность гуманистической идее. Это не так, и Эренбург отлично это понимал. Но понимал он и то, что релятивизм не помогает выстоять. Выстоять можно либо за счет колоссальной любви, либо за счет такой же колоссальной, всепоглощающей, как любовь, ненависти. Ненависть эта у Эренбурга была — не только к фашизму, но и к немцам в принципе; она живая, настоящая, и только она делает «Бурю» великим романом, до сих пор хорошо читающимся.

Конечно, это не тупая ненависть к немецкому народу как таковому — та, в которой Эренбурга устами пропагандиста Александрова упрекнул Сталин в статье 1945 года «Товарищ Эренбург упрощает». Это ненависть к идее казарменного идеализма, к сочетанию фельдфебельства с романтизмом. Но в немецкой культуре эта идея исключительно авторитетна, этот дискурс представлен с особой наглядностью — немудрено, что у Эренбурга она перешла на большинство представителей народа. Больше всего его — как и Набокова, кстати, — бесит именно немецкая тотальность, и этой тотальности он не прощает. В России ее нет — «Буря» как раз о том, что в русских нет фанатизма, что победил не фанатизм, как пишут сейчас многие, а именно его отсутствие; победила та сверхчеловечность, которая есть в Пьере Безухове, а не та, которую культивирует в себе Долохов. Страстная брезгливость к недочеловеку, возомнившему себя сверхчеловеком, страстная ненависть к дегуманизации — вот что было в «Буре», и это сделало ее романом более глубоким, чем «Благоволительницы», и более увлекательным сегодня, чем «Жизнь и судьба». Но Гроссман позволил себе написать и то, что думал о советской системе, а Эренбург это обошел, — и в результате вино Гроссмана, налитое в его мехи, оказалось долговечнее; в «Буре» хорошо читаются иностранные главы и

разговоры немцев, а самой войны нет, она названа, а не показана. И потому Эренбург — первый по сути — опять оказался не вторым даже, а одним из многих.

Он гениально находит слово для явления. Так нашел он слово «оттепель», но читать сегодня саму «Оттепель» совершенно невозможно.

Почему так?

2

Этот вопрос тесно увязан с другим: почему Эренбург выжил, почему все-таки Сталин — несколько раз в него серьезно прицеливаясь — его не тронул. Не станем повторять, что в Большом терроре все случайно: нежелание отыскивать закономерности еще не отрицает их наличия. Рискну высказать мысль крамольную, но неоднократно подтвержденную: в сталинском государстве имел шансы уцелеть тот, кто был стилистически целен, — то есть являл собой абсолютный и законченный тип. Это интуитивно почувствовал Пастернак, разыгрывая роль поэта-небожителя, благо все данные для этого имелись. Думаю, Эренбург уцелел именно потому, что в столь же законченном виде демонстрировал (а может быть, и являл собою в действительности) тип еврея: не жестковыйного иудея, как Гроссман (тоже уцелевший), а еврея с его вечным внутренним хаосом, скепсисом, неуверенностью, внутренней «бурей». Ибо «Буря» — это ведь еще и внутренняя буря самого Эренбурга, неокончательность и беспокойство во всем. Не художническая, а именно еврейская черта: внутренний ад вечного чужака, который и в Европе всем чужой.

Почему эта цельность давала шанс выжить? Вероятно, потому, что Сталин не воспринимал сложное, относился к нему подозрительно, мнение о человеке формировал раз и навсегда, и когда человек переставал соответствовать этому мнению — Сталин воспринимал это как предательство. Шанс выжить был у всех, кто оставался в образе. Хрущев, напротив, стилистической цельности не выносил, потому что в нем, человеке промежутка, ее не было. Вот почему он так быстро разлюбил, скажем, Солженицына, но это особенная, отдельная и крайне сложная тема — не для наших времен, когда ярлыки опять важнее истины.

…Да, Эренбург этот тип собой олицетворял как мало кто. Именно поэтому плохи в большинстве своем его стихи: лирика требует цельности или по крайней мере предельной серьезности. Эренбург же либо не решается высказаться, спасаясь эзоповой

речью, либо тут же осмеивает и отрицает сам себя. Но эзопова речь не потому используется, что автор боится советской цензуры: он вообще боится высказаться полностью, ибо мимикрия у него в крови. Этой неполнотой характеризуется еврейский дискурс в целом — в отличие от иудейского, ветхозаветного. Именно поэтому израильские евреи не любят тех, кто остался. И именно поэтому израильские евреи так редко пишут выдающиеся тексты.

Цельности нет почти во всех стихах Эренбурга, почти во всех его романах (включая даже «XX», хотя он наиболее целен), но есть она в его военной публицистике, отчасти в автобиографическом цикле, а главное — в его личности. Вот почему его тексты по большей части канули либо используются как сырье, а личность — бессмертна, все ее отлично представляют. Мало кто не то что перескажет, а перечислит его романы — вспомнит «Трест Д.Е.», «Рвача» или «Николая Курбова», не говоря уж о чудовищном «Лазике Ройтшванеце», из которого, однако, выросли многие тексты советской и постсоветской литературы на еврейском материале. Однако сам Эренбург остается обсуждаемой и увлекательной темой — о нем с увлечением пишет не только блистательный Борис Фрезинский, но и множество авторов, интересующихся советским периодом. Он жив и актуален, хотя, вероятно, не желал бы такого бессмертия. Но лучше такое, чем громкая мертвая слава, почтительные упоминания и никакого реального представления об авторе.

Лучшим за всю жизнь его другом, действительно задушевнейшим, был, думаю, Пикассо. В самом деле, у них масса общего — прежде всего потому, что и Пикассо такой же гениальный формотворец, открывший тьму направлений, в которых преуспели другие. А себя он в работы не вкладывал — по крайней мере с десятых годов. Так мне кажется. Кто-то будет с этим спорить, кто-то согласится, с некоторыми искусствоведами я эту точку зрения обсуждал, и большая часть осторожно признает, что Пикассо в самом деле с великолепным азартом осваивает новые художественные пространства, но в этом формотворческом азарте его душа почти не участвует. Это и по его стихам отлично видно — очень талантливым, как мне кажется, и очень плохим. Вот у Дали, которого сколько угодно называли и холодным, и провокативным, и эпатажным, — были свои больные темы и навязчивые идеи, и если рассматривать корпус его работ без учета автобиографии с рассуждениями о видах и способах пуканья, без учета старческого безумия и юношеских эскапад, — этот огромный массив производит впечатление барочной, избыточной серьезности, маниакальной босховской

сосредоточенности на ужасах мира, поисках и оправдании Бога, и вообще есть в этом испанце пресловутая испанская, эль-грековская трагическая страсть. Пикассо — испанец, всю жизнь проведший во Франции, и Франция научила его стремительности развития, страсти к переменам; безусловно, есть у него работы нечеловеческого трагизма, — далеко не только «Герника», — но (сформулировать бы так, чтобы не набросились и чтобы вышло не оскорбительно) главный вектор его направлен, как и у Эренбурга, вовне, а не вглубь, и развитие его, по преимуществу экстенсивное, захватывает всё новые методы и территории. Почему? Потому что темперамент такой, потому что век двадцатый, а отчасти — потому, что нечто в себе, внутри, представляет для художника абсолютную загадку, и заглянуть он туда боится. Там или хаос иудейский, как у Эренбурга, или расчеловечивание, как у Пикассо; ведь до катастрофы «Герники» катастрофа эта была на антифранкистских его работах, да что там — с двадцатых годов этот внутренний ад выплескивается на холст. В том-то и ужас, что с ужасами двадцатого века резонирует внутренний ад, и поди пойми, что чем обусловлено и что было сначала.

Бесспорно одно: своего хаоса Эренбург ни на какую стройность не променял бы. В статье 1925 года «Ложка дегтя» он об ассимиляции и сионизме высказался вполне определенно: «Ведь без соли человеку и дня не прожить, но соль едка, ее скопление — солончаки, где нет ни птицы, ни былинки, где мыслимы только умелая эксплуатация или угрюмая смерть. Я не хочу сейчас говорить о солончаках, — я хочу говорить о соли, о щепотке соли в супе… Критицизм — не программа. Это — состояние. Народ, фабрикующий истины вот уже третье тысячелетие, всяческие истины — религиозные, социальные, философские, фабрикующий их миролюбиво, добросовестно, не покладая рук, истины оптом, истины сериями, этот народ отнюдь не склонен верить в спасительность своих фабрикатов».

Бенедикт Сарнов в замечательной книге об Эренбурге справедливо замечает, что за эти слова — и эту позицию — Эренбургу регулярно прилетало с обеих сторон: и от сионистов, и от антисемитов. Эренбурговские слова о соли в солонке я цитировал в Израиле, когда меня спрашивали об отношении к сионистскому проекту, — и там они вызывали почти у всех свежее, горячее бешенство, словно и не было почти девяноста лет, отделяющих этот текст Эренбурга от наших дней. Эренбург — убежденный скептик, апологет беспочвенности и «патриот диаспоры», как обозначает его Сарнов. Эта позиция для него дороже твердой почвы, правоты, неуязвимости — особенно если учесть, что правота эта базировалась бы на вещах врожденных,

которые он, модернист, недорого ценил.

Разумеется, такая позиция не всегда приводит к великой литературе — ибо для создания великой литературы надо в самом деле глубоко и страстно верить или по крайней мере не ограничиваться скепсисом. Но к великому формотворчеству ведет именно такая позиция — ибо для формотворчества нужен поиск, а тот, кто уже нашел, к поиску мало способен. Эренбург — не столько соль, сколько фермент, дрожжи; на этих дрожжах в России поднялась великая литература шестидесятых-семидесятых. И более того — на них поднимается сегодня мировая проза, которая продолжает — хотим мы того или нет — потаенные тенденции культуры семидесятых. Тогда развитие империи искусственно прервалось, а между тем Трифонов, Стругацкие, Тарковский выходили уже на новый уровень: во всем мире было мало такой прозы и такого кино. Сейчас России до этого уровня — как до звезды. Но это не значит, что остальной мир столь же решительно готов отречься от высших своих достижений. Именно роман Литтелла, выстроенный по эренбурговским лекалам, именно трансформация еврейской темы у Коэнов, именно поздняя проза Хеллера заставляют вспоминать Эренбурга: может быть, первым русским, а то и европейским постмодернистом был именно он. Ведь постмодерн — не более чем освоение массовой культурой практик модернизма; и вся проза Эренбурга двадцатых—шестидесятых была именно такова.

3

Что до его биографии — она не слишком богата любовными увлечениями (или по крайней мере мы о них не знаем): все борения протекали в сфере литературной, идеологической, культурной, все подвиги совершены в сфере общественной (а таким подвигом был отказ подписать мерзкое письмо с требованием выслать евреев в 1953 году и личное обращение к Сталину с мотивировкой). Личной жизни вообще не было. Была смертельная опасность — многажды; правильней сказать, что для человека эренбурговского склада это было постоянным фоном жизни, почти нормой. Тот, кто равно подвергался опасности в воюющей Испании, осажденном немцами Париже, во время Великой Отечественной (все помнят личный гитлеровский приказ после взятия Москвы разыскать и повесить именно Эренбурга), — вообще не знал, что такое безопасность; профессией Эренбурга было, в сущности, хождение по весьма тонкому канату. Все, что он сказал и написал, написано на этом канате. Не думаю, что это

гарантирует высокий художественный результат. Но это само по себе — выдающееся художественное произведение. Добавим, что в долгой, семидесятишестилетней жизни Эренбурга практически нет поступков, которых ему стоило бы стыдиться. И не зря Борис Слуцкий в стихах на его смерть написал: «Выиграл последнее сражение». Кстати, не будь Эренбурга — и Слуцкого не опубликовали бы, даже в оттепельные времена.

Эренбург сделал больше других современников (как и Пикассо в своей сфере) для формирования нового класса, для перехода народа в новое состояние. Ведь советская интеллигенция и была этим новым состоянием народа — она разучилась верить лозунгам, научилась говорить «нет», она открыла для себя великий европейский контекст, и этой интеллигенцией можно было гордиться. Это она сделала все лучшее в позднем СССР — от нового фольклора, названного авторской песней, до научных и технических прорывов, от грандиозного кинематографа до одной из лучших в мире систем высшего образования. Это она вошла в противоречие с политической системой и не смогла ее изменить — от какового столкновения и погибла вся позднесоветская душная теплица. Эта интеллигенция Эренбурга читала — и чтила. И пела песню на его стихи — «И в крепкой, ледяной обиде, сухой пургой ослеплены, мы видели, уже не видя, глаза зеленые весны».

Если мне не изменяет чутье — еще одна замечательная, тоже весьма еврейская способность, воспитанная долгим принюхиванием к опасности, — сейчас эта интеллигенция возрождается, да и дети ее подросли, а они воспитаны на тех же книжках. И, стало быть, неизбежен новый интерес к Эренбургу — сначала к тому, что он делал, потом к тому, что писал.

Как знать, в конце XXI века он вполне может взять реванш, а его тексты, прочитанные наконец глубоко и внимательно, оттеснят прозу тех, кто слишком хорошо понимал, где правда, а где неправда. Эренбург — писатель того будущего, где четкая форма и внутренняя борьба станут нормой. Наши дети до этого доживут.

НЕСТРАШНЫЙ СВЕТ
Александр Твардовский (1910—1971)



1

Перед юбилеем Твардовского несколько теле- и радиоканалов спрашивали вашего покорного слугу, как он относится к Твардовскому. В расспросах угадывалось не вполне объяснимое злорадство.

— Но ведь Твардовского не читают, — заявляли опрашивающие девушки, которые, если честно, сами вряд ли его когда-нибудь открывали. И тут уже впору орать, перефразируя Мандельштама: «А Гомера читают? А Иисуса Христа читают?».

Я бы еще понял, если б действительно возобладала лирика, которой Твардовского традиционно противопоставляют: ненарративная, суггестивная, метафоричная, асоциальная, а говоря по-русски — красивая и непонятная. Но давайте попросим первого встречного, да хоть бы и студента-филолога, прочесть наизусть по одному стихотворению — ладно, четверостишию — Цветаевой, Пастернака, Мандельштама: в лучшем случае вспомнят «Спасибо вам, что вы больны не мной» или остановятся на строчке «Тоска по Родине. Давно…». Поэзия Твардовского побеждена не другой поэзией, а общим врагом всей литературы — бессмыслицей: стихи читаются не во всякое время. Их задача

во все времена — незаметно, исподволь формировать некоторые душевные качества, которые сегодня не просто не востребованы, а потенциально опасны. Стихи нужны в любви и на войне, в работе, в претерпевании невзгод, в настроении утопической мечтательности, но для имитации всего и вся, для перетерпевания жизни и спуска апокалипсиса на тормозах они излишни, а то и губительны. От них отдергиваешься, как от ожога. Задаваемый вот уж лет двадцать вопрос: «Почему не читают поэзию?» пора переформулировать: «Почему не живут?» Писать, как показывает опыт, можно во всякое время и почти в любом состоянии: это самая мощная аутотерапия, известная человечеству. Но вот читать — больно, это как напоминание о других мирах, из которых тебя низвергли.

На этом фоне Твардовскому еще вполне повезло, потому что — в отличие от Бродского, скажем, — он вызывает живое раздражение, а кое у кого и злобу. Лично знаю нескольких современных поэтов, считающих долгом публично заявлять: не люблю Твардовского, он не поэт, вообще не понимаю, что это за литература… Любопытно, что и Бродский, скажем, — который Твардовскому в числе прочих заступников был обязан досрочным освобождением, — отзывался о нем весьма скептически: было в нем, дескать, что-то от директора крупного предприятия… Ну было. А о Липкине, допустим, тот же Бродский говорил восторженно: «О войне… за всю нашу изящную словесность высказался. Спас, так сказать, национальную репутацию». Хотя масштабы, мягко говоря, несопоставимы, а у Липкина в самых неожиданных контекстах — в довольно слабых, например, «Размышлениях Авраама у жертвенника» — заговорит вдруг чистый Твардовский своим хромым четырехстопным хореем: «Наколол, связал дрова, нагрузил на сына… Исаак молчал сперва, смолкла и долина». Да что Бродский! Ахматова лестно отзывалась о том же Липкине, Тарковском, Петровых, а о «Теркине» говорила: что ж, в войну нужны веселые стишки…

Нет, я все понимаю: «Трифоныч» и сам был не подарок. Искренне сказал однажды Слуцкому о своем месте в поэзии: «Первый парень на деревне, а в деревне один я» (и Слуцкий расслышал за стенкой купе сардонический смешок Заболоцкого, которого Твардовский однажды до слез обидел, высмеяв гениальную строчку «животное, полное грез»). Он способен был ценить лишь вещи, написанные в его собственной или близкой эстетике, и, думаю, пределом его вкусовой широты был Блок; но корпоративность Твардовский соблюдал, Ахматову печатал, Пастернака не травил, Заболоцкому цену знал. Бродский, разумеется, не мог ему простить отказа напечатать норенские

стихи — «В них не отразилось пережитое вами», — но ведь и тут бывают странные сближения. Легче всего сказать, что двустопный анапест ранней автоэпитафии «Ни страны, ни погоста…» воспринят Бродским — как и всем его поколением, Кушнером, скажем, — через пастернаковскую «Вакханалию»: «Город, зимнее небо, тьма, пролеты ворот…» Но вот вопрос — у Пастернака он откуда? Кто первым в русской лирике начал систематически разрабатывать этот размер с его вполне конкретной семантикой вечной разлуки и мысленного возвращения на место любви? «Поездка в Загорье» 1939 года: «Что земли перерыто, что лесов полегло, что границ позабыто, что воды утекло! Тень от хаты косая отмечает полдня. Слышу, крикнули: „Саня!“. Вздрогнул. Нет, не меня». Все это еще, конечно, прикидки, эскизы к главному — к одному из величайших, по любому счету, русских стихотворений XX века: «Я — где корни слепые ищут корма во тьме; я — где с облачком пыли ходит рожь на холме; я — где крик петушиный на заре по росе; я — где ваши машины воздух рвут на шоссе…» То есть напишешь «одно из величайших» — и сам себя окорачиваешь: да ладно, в том же «Ржеве» такие вкусовые провалы! Оно должно быть короче в три раза, и оставить бы от него первые сорок строк да последних столько же — цена ему была бы много выше. «Нет, неправда! Задачи той не выиграл враг» — ну зачем здесь это? Но с другой стороны — кто говорит-то? Поэт? Нет — солдат, наслушавшийся политработников, и немудрено, что в его монологе, даже посмертном, застряли газетные штампы. Все в этом стихотворении, любые длинноты прощаются за: «Я убит и не знаю — наш ли Ржев наконец?». Это уж я не говорю о том, что он первый вслух заговорил о ржевской катастрофе 1942 года, за правдивый рассказ о которой Алексею Пивоварову и в наши дни прилетело дай Боже.

Думаю, истоки раздражения, которое подсознательно вызывает Твардовский (подсознательно — потому что причина не так очевидна) не столько в его личности или манере, сколько в той самой эстетике, которую он сам же и определил: «Вот стихи, а все понятно, все на русском языке». Метод Твардовского исключает пускание пыли в глаза, пустые строчки, манерничанье, ложные красивости, многозначительные темноты, невнятицу: эта установка на ясность — так называемый кларизм — вообще не добавляет поэту друзей, ибо предполагает самую честную игру. Боюсь, массовая — со всех сторон — неприязнь к акмеизму связана была не с гумилевским высокомерием или кузминскими перверсиями, а вот с этой честной игрой, которую футуристы и символисты одинаково не жаловали, прибегая к массе внелитературных приемов. Твардовский, пользуясь выражением

из «Свана», дотягивает ars poetica до светлого поля сознания, выводит это занятие из области авгурских перемигиваний, жреческих секретов, высокомерных умствований. Он не прибегает ни к традиционным поэтизмам, ни к выгодным лирическим сюжетам (любовной лирики вообще ноль, случай уникальный даже для советской лирики, где объекты любви бывали специфические — вождь, Родина, прокатный стан). Темы сниженные, средства аскетические — и вот поди ты с этим инструментарием, с этой сниженной тематикой сделай высокую лирику, от которой перехватывает дыхание. Твардовский манифестирует тот тип поэзии (его-то он и защищал с такой яростью, считая все прочее шарлатанством), в котором мастер сразу виден, нет спору, но ведь и бездарь сразу видна. Проблема Твардовского — в частности, его посмертной репутации, — не в том, что у него «все понятно» (понятно как раз далеко не все, многие подтексты утрачены безвозвратно, а ремеслом автор владеет лучше всех сверстников, и об этой технической стороне дела написано до обидного мало). Проблема в том, что при таком подходе к поэзии сразу понятно, кто поэт, а кто нет. Твардовский выгоняет стих, как солдата, из укромного окопа, где можно отсидеться, — из традиционных областей, где живет и вольно дышит лирика, — на открытое, простреливаемое пространство; и на нем, в самом честном бою, побеждает. Даже Слуцкий лучше вооружен — за ним опыт Маяковского и обэриутов, традиция европейского авангарда; Твардовский от всего этого отказался начисто, пошел врукопашную. Инструментарий самый простой — частушечный хорей либо гражданский пятистопный ямб. Это во всех отношениях солдатский, крестьянский, черный труд — вышедшие в «Прозаике» двухтомные дневники демонстрируют его интенсивность. И войну свою он выигрывает. Но многие ли так могут — и многие ли готовы это простить?

Написать эпос так, чтобы он все-таки оставался поэзией, запоминался, читался, звучал, попросту говоря, — задача, которая никому из этой генерации оказалась не по плечу. «Улялаевщина» Сельвинского — нет слов, вещь блестящая, но всенародной она не стала и на цитаты не разошлась, и мало кто сегодня всплакнет над ней. Песни Исаковского, за исключением, может быть, «Прасковьи», — простоваты и жидковаты. Одному Твардовскому оказалась доступна та мера эпичности и лиризма, демократизма и сложности, которая определяет классику. И не зря в его стихах — это отмечалось множеством пародистов — так часты указательные местоимения: «На той войне незнаменитой», «то был порыв души артельной», «дельный, что и говорить, был старик тот самый», «и по горькой той привычке», «мне сладок был

тот шум сонливый», — примеров сто наберешь без труда. А это потому, что острейшее чувство «того», неназываемого, но всеми одинаково ощутимого уровня, той меры, той границы, — Твардовскому было присуще с молодости. Трудноопределимо — но то, то самое. Шаг — и сорвешься в упрощенную, водянистую песенность; шаг — и ушла музыка, началось жестяное скрежетание, по-своему, конечно, интересное, но наизусть не запомнится и слезу не выбьет. Вот по какому ножу он ходит — с великолепной естественностью; кто с ним сегодня сравнится — я не знаю.

Когда читаю Твардовского, часто плачу — не потому, что с возрастом, по-толстовски говоря, «слаб стал на слезы», а потому, что он умеет вызывать одну чрезвычайно тонкую и сильную эмоцию, которая в самом деле почти всегда разрешается слезами. Дать ей словесное определение особенно трудно — это почти значит научиться так делать самому; конечно, это уже скорей область физиологии, нежели филологии. Общеизвестно, что заплачешь не от всякого потрясения — надо еще разрешить себе заплакать, и сделать это можно лишь в условиях относительной расслабленности, или, точней, паузы после долгого и страшного напряжения. В бою-то не плачут. Вот нечто подобное улавливает Твардовский: сочетание тоски и силы, почти бабьей сентиментальности и абсолютно мужской надежности — то есть, грубо говоря, трагизма, но и поправимости всего, — как раз и позволяет читателю расплакаться, светло и облегчающе. И в стихах его в самом деле иногда мелькает нечто бабье, не в уничижительном, а в наилучшем, песенном и сострадательном смысле, но природа их, конечно, мужская; сочетается это в его лирике так же, как его собственное белое рыхлое тело, слабость к выпивке, отходчивый нрав сочетались с истинно мужской, даже мачистской силой и волей, с упорством, памятливостью, умелостью во всякой работе. Слабость сильных, нежность железных, надежность усталых и неприветливых — на этом контрапункте почти все у него держится. Это эмоция трудная, редкая, пожалуй, что и неприятная для «сердечников и психов», как он презрительно обозначил как-то городских жителей, санаторных обитателей. Но в поэзии она необходима — кто этого не умеет, тот не поэт. «И велик, да не страшен белый свет никому. Всюду наши да наши, как в родимом дому». Все наши, и нам не страшно. Страшно пусть будет «Нашим» в кавычках, а мы у себя дома.

…Типологически он, конечно, инкарнация Некрасова: демонстративно непоэтичный, а то и антипоэтичный, но при этом пронзительно сентиментальный, напевный, вспыльчивый и

расчетливый, сильно пьющий, умеющий вести журнальные дела и неизбежно проигрывающий в тонкой схватке с цензурой и начальством. Потому что он умеет играть и выигрывать, а на него в какой-то момент просто наступают, и все. И ему при жизни довелось выслушать немало разговоров о том, что «это не поэзия» — любимый упрек непоэтов поэтам, осваивающим новые территории. И его журнал почти заслонил его собственную литературную работу в памяти современников, как некрасовский «Современник» в какой-то момент затмил его лирику. И его при жизни корили компромиссами, а после смерти провозгласили великим. И он открыл Солженицына — инкарнацию Достоевского: все роли в русском спектакле расписаны давно. Надо сказать, и Некрасова в какой-то момент вытеснили декаденты, но потом Ахматова честно повела от него свое преемство, да, впрочем, еще и Анненский пошел от этого корня. И у Твардовского будет свое возвращение — потому что серый русский нестрашный свет силы и терпения во тьме светит, и тьма не объемлет его.

2

Если говорить собственно о «Теркине» — более популярной, всенародно знаменитой поэмы, нежели «Теркин», в России не было: она не просто заслонила все прочие достижения Твардовского, которые в литературном отношении, может быть, гораздо интересней (скажем, «Дом у дороги» или поздняя лирика), но обогнала по славе и цитируемости даже «Жди меня». Любовь к «Теркину» носит характер особый, почти физиологический — поскольку цитаты из этого текста поразительно легко входят в речь, и самый ритм его, самое дыхание стиха идеально совпадают с войной, с самоощущением усталого, не первой молодости солдата (как-никак Твардовскому в момент окончания поэмы было 35). Хорошая поэзия всегда физиологична (проза тоже, но в прозе это трудней): она приноровлена к конкретному действию или физическому состоянию, она приходит на ум во время любви или после любви или при сильной физической нагрузке; мы повторяем сквозь зубы совершенно случайные, не относящиеся к делу строки — в том же состоянии, в каком они были написаны. Так, в минуты сильной любовной тоски я всегда повторяю Заболоцкого, «В этой роще березовой», хотя стихи эти написаны вроде бы совершенно про другое, но на уровне звука транслируют то состояние, которым продиктованы. Так толкиеновские лунные буквы проступают

лишь в определенной фазе луны. «Теркин» написан так, что идеально приспособлен под дыхание усталого человека на долгом марше, или при толкании орудия по жидкой грязи, или при таскании снарядных ящиков и прочих тяжестей. В значительной своей части — особенно в первой половине поэмы, до перелома к победе, весьма отчетливого в интонации «Теркина», — это даже и не стихи, собственно, а бормотания, заклинания: с их помощью легче восстанавливается ритм вдоха-выдоха или ходьбы. Впрочем, физическое напряжение необязательно. В момент сильнейшей нервной перегрузки тоже ведь себе что-то твердишь, всякую ерунду, вроде как Верховенский-старший у окна вагона повторяет себе: «Век и век и Лев Камбек, Лев Камбек и век и век!» И в разведке, или в невыносимом ожидании атаки («самый страшный час в бою», по Гудзенко), или при получении холодного письма от возлюбленной — случались и такие казусы — можно бормотать «Теркина», тогда как вся другая поэзия, содержательно более богатая, отступает неизвестно куда. Что до содержания — тут «Теркин» предельно демократичен: есть удивительно точные куски, а есть именно повторы и заговоры, но ведь заговор и есть древнейшая народная поэзия, наилучший способ заклясть боль. Слушайте: «Теркин — кто же он такой? Скажем откровенно: просто парень сам собой он обыкновенный. Впрочем, парень хоть куда. Парень в этом роде в каждой роте есть всегда, да и в каждом взводе». Это что такое? Ноль информации. Забалтывающее боль повторение ничего не значащих слов, чистое торжество ритма. Слово от повторения теряет смысл, как знаменитый теркинский «сабантуй»: «Сабантуй — такая штука: враг лютует — сам лютуй. Но совсем иная штука — это главный сабантуй. Повторить согласен снова: что не знаешь — не толкуй. Сабантуй — одно лишь слово: сабантуй! Но сабантуй…» В чем тут семантика, помимо созвучия с самым знаменитым русским шиболетом? Ни в чем решительно. «То-то оно, сладкая ветчина-то, — отвечал другой с хохотом. И они прошли, так что Несвицкий не узнал, кого ударили в зубы и к чему относилась ветчина». Или, у того же Толстого: «Запропала… да ежова голова, на чужой стороне живучи»… Что за еж на чужой стороне? Твардовский, которого иные считают консервативнейшим традиционалистом, возвращает поэзию не к фольклору даже, а к дофольклору, не к зауми, а к до-уми, идет в этом дальше Хлебникова, чье «Заклятие смехом» тоже ведь держится не на семантике, а на завораживающем повторе и на ветвящихся побегах одного корня. Солдатская жизнь эмоционально куда как богата — все время убить могут, постоянное пограничье, — но по фактам чрезвычайно бедна: мало кто поймал это в литературе,

разве что, может быть, Казакевич и Некрасов, писавшие по горячим следам. Вот почему Теркин у Твардовского каламбурит почти бессодержательно, и рассказы его — «складно врет» — удивительно нескладны. Там не в содержании дело, и вся поэма — набор внутренних речевок на все случаи жизни. Вот, например, для драки: «В самый жар вступает драка. Немец горд и Теркин горд. Раз ты пес, так я собака. Раз ты черт, так сам я черт. Кто одной боится смерти, кто плевал на сто смертей. Пусть ты черт. Да наши черти всех чертей в сто раз чертей». Черт ногу сломит, но ритм драки дан предельно четко: бац! Бац! Бабац! «Мерзлый грунт долби, лопата. Танк — дави, греми — граната, штык — работай, бомба — бей»… И таких наговоров — полкниги, и с ними легче переносится как мирный труд, так и ратный, которого в российской мирной жизни всегда хватает, даже и с горкой.

Но, само собой, будь в Теркине только эта полуфольклорная — и даже дофольклорная — составляющая, не быть бы ему главной книгой про бойца. Наиболее значима здесь та исконно русская, крестьянская интонация, какой у Твардовского больше потом нигде нет, даже в «Доме у дороги», и которая наиболее прямо выражает собственную его суть: может, проблема в том, что Твардовский эту суть старательно прятал, до конца дней чувствуя себя в литературе — и среди литераторов — чужаком. Не знаю почему: может, так глубоко сидела в нем боль — неразлучная со стыдом — от собственного кулацкого происхождения, от обиды за семью, от самоненависти за то, что семью сослали, а сам он воспевал коллективизацию… А может, он действительно — и не без оснований — чувствовал себя лучшим поэтом, «первым парнем на деревне», как сказал он в итальянской поездке Слуцкому (и услышал, как желчно усмехнулся Заболоцкий). Как бы то ни было, Твардовскому в жизни и в поэзии не особенно присущ коллективизм, тот «порыв души артельной, самозабвенный, нераздельный», по которому он так ностальгирует в поэме «За далью даль» (довольно слабой на фоне прочих). Он за этим порывом ехал и в упомянутую сибирскую даль, к порогу Падуну, и ради этого же порыва проводит много часов в плацкартных вагонах, где все еще пахнет войной, теми теплушками и теми землянками. Это тоска по единому телу нации, которое вдруг напомнило о себе в войну, — о древнейших, архаических, по сути доисторических скрепах (ибо история всегда разобщает, делит на группы, на классы, а тут, перед лицом конца света, люди едины против нелюдей). Этот дух всеобщей связи, толерантности к чужим странностям, понимания чужих ошибок, это чувство своячины, повязанности, родства на уровне досознательном, молекулярном, пронизывает «Теркина»,

как радиация: по сути, это толстовская «скрытая теплота патриотизма», проницающая все общество и угаданная гениальным толстовским чутьем. На его собственной памяти такое ощущалось только под Севастополем, и очень недолго. Твардовский в этом жил четыре года, и потому от «Теркина» исходят лучи этого радия. Уловить их может только тот, кто вообще знает, что это такое, — в сегодняшней России, думаю, подобные эмоции крайне редки, — но генетическая память выручает: «Обнялись они, мужчины, генерал-майор с бойцом: генерал — с любимым сыном, а боец — с родным отцом». Где и когда было в советской действительности нечто подобное? Начальство уже было во-он где! Но на войне все свои — и это сладостнейшее, столь редкое в русской действительности чувство никогда уже не повторялось с той остротой. Собственно, там всего два разделения: одно — «Живые и мертвые». Второе — «Мы и они». И отсюда: «Своего несем, живого. Мертвый — вдвое тяжелей».

Твардовский отразил в «Теркине» — которого сама жизнь писала, потому что «на войне сюжета нет» и книга складывается из хронологически нанизанных глав, — все этапы превращения угнетенной и запуганной страны в величайшую и сильнейшую державу мира, которая фашистов задушила и еще кого хочешь теперь задушит; превращения неумелого штатского в опытного, по-теркински тертого жителя войны, который шилом бреется, дымом греется, в минуту окапывается, в две обустраивается, сливается с местностью, а дом воспринимает уже почти как абстракцию. Один из этих этапов — неизбежное и весьма трудное для русского понимание, что немцы не люди. Русский человек в принципе незлобив, долавливать и дотаптывать не любит, драться предпочитает до первой крови, а после можно мириться; но тут перед ним не человек, а нечто антропологически новое, иное. Это трудно было понять, но в главе про драку Твардовский сформулировал (у Симонова на эту же тему — «Убей его», называвшееся сначала «Убей немца»; в эту же точку прицельно бил Эренбург). Точно так же отчетлив у Твардовского переход от «пережидания войны», от веры, что ее можно пережить, не изменившись, закуклившись, к долгому вживанию в войну, к осознанию, что это на годы, что это отдельная жизнь, и от нее не упрячешься ни в какую оболочку. Она тебя все равно перепашет изнутри. И наконец — отчетливо видно, как разреживается, становится воздушней самое вещество книги: не так уже густо расставлены слова, не так ритмичны повторы, можно вздохнуть. Появляется смысл. Сначала ведь человек загнан, ему лишь бы бомбежку переждать, шепча молитву или, если молитвы не знает,

заклинание; потом он приучается существовать в этом ритме, в этом вое и реве, оглядывается по сторонам, учится по этому вою определять недолет или перелет; наконец он становится человеком войны, который уже не убегает с трассы во время налета и даже голову может поднять, а там начинается и новый фольклор, и песни, и мысли о доме без боязни расслабиться. И наконец — появляется лирическое чувство, которого в раннем «Теркине» практически нет: заговор на наших глазах эволюционирует до песни (песня появляется, допустим, в главе «О герое», потом в «Генерале») — и наконец пробивается в самую чистую и высокую лирику. Повторов и многословия в последних главах как не бывало: большое пространство, огромная высота, видно далеко во все концы света. Словно взят тяжелейший подъем — и можно выдохнуть во всю широченную грудь. Лучшее, что есть в советской военной поэзии — так мне кажется, хотя вообще-то на таких вершинах уже нет иерархии, тут и Симонов, и Слуцкий, и Самойлов, и Гудзенко, и окопные гении вроде Константина Левина или Иона Дегена, — глава «По дороге на Берлин». Сколько б я ее ни перечитывал — слезы, куда денешься.

— Как же, детки, путь не близкий,
Вдруг задержат где меня:
Ни записки, ни расписки
Не имею на коня.

— Ты об этом не печалься,
Поезжай да поезжай.
Что касается начальства —
Свой у всех передний край.

Поезжай, кати, что с горки,
А случится что-нибудь,
То скажи, не позабудь:
Мол, снабдил Василий Теркин, —
И тебе свободен путь.

Будем живы, в Заднепровье
Завернем на пироги.
— Дай господь тебе здоровья
И от пули сбереги…

Далеко, должно быть, где-то
Едет нынче бабка эта,
Правит, щурится от слез.

И с боков дороги узкой,
На земле еще не русской —
Белый цвет родных берез.

Ах, как радостно и больно
Видеть их в краю ином!..

Пограничный пост контрольный,
Пропусти ее с конем!

Только в «Теркине» сохранилось в абсолютной неприкосновенности и полноте живое вещество войны — и Победы. Здесь не миф, не аргумент в споре, не поиск исторической правды, которой никогда не находят, — здесь как оно все было. И поскольку на «Теркина» продолжают отзываться и те, кто рожден через тридцать, сорок, пятьдесят лет после войны, — значит, то, чем выиграна эта война, до сих пор живо. Да куда оно и денется.

ВЫХОД СЛУЦКОГО
Борис Слуцкий (1919—1986)



Окуджаве повезло родиться 9 мая — и сразу тебе символ. В дне рождения Слуцкого — 7 мая 1919 года — тоже есть символ. Свое двадцатишестилетие он отмечал накануне Победы, и я рискнул бы сказать, что накануне победы в каком-то смысле прошла вся его жизнь, но до самой этой победы он по разным причинам не дожил. Истинная его слава настала почти сразу после смерти, когда сподвижник и подвижник Юрий Болдырев опубликовал лежавшее в столе. Сначала вышли «Неоконченные споры», потом трехтомник — ныне, кстати, совершенно недоставаемый. Есть важный критерий для оценки поэта — стоимость его книги в наше время, когда и живой поэт нужен главным образом родне: скажем, восьмитомный Блок в букинистическом отделе того или иного дома книги стоит от полутора до двух тысяч, а трехтомный Слуцкий 1991 года — от трех до четырех. Это не значит, разумеется, что Слуцкий лучше Блока, но он нужнее. Умер он в 1986 году, как раз накануне того времени, когда стал по-настоящему нужен. Замолчал за девять лет до того. А ведь Слуцкий — даже больной, даже отказывающийся видеть людей, но сохранивший всю ясность ума и весь тютчевский интерес к «последним политическим известиям», — мог стать одной из ключевых фигур эпохи. Как знать, может быть, потрясение и вывело бы его из затворничества, из бездны отчаяния, хотя могло и добить; но вообще у него был характер бойца, вызовы его не пугали и не расслабляли, а

отмобилизовывали, так что мог и воспрянуть. Годы его были по нынешним временам не мафусаиловы: 58, когда замолчал, 67 — когда умер.

Однако до победы своей Слуцкий не дожил — разумею под победой не только и не столько свободу образца 1986 года (за которой он, думаю, одним из первых разглядел бы энтропию), сколько торжество своей литературной манеры. Это, разумеется, не значит, что в этой манере стали писать все, — значит лишь, что в литературе восторжествовала сама идея поэтического языка, самоценного, не зависящего от темы. Наиболее упорно эту идею артикулировал Бродский. Бродский — тот, кому посчастливилось до победы дожить (он и родился 24 мая — всюду символы); и характером, и манерами, и даже ашкеназской бледностью, синеглазостью, рыжиной он Слуцкого весьма напоминал, и любил его, и охотно цитировал. Бродскому было присуще редкое благородство по части отношения к учителям, лишний раз доказывающее, что большой поэт без крепкого нравственного стержня немыслим: он производил в наставники даже тех, от кого в молодости попросту услышал ободряющее слово. Но относительно прямого влияния Слуцкого все понятно: это влияние и человеческое, и поэтическое (главным образом на уровне просодии — Бродский сделал следующий шаг в направлении, указанном Маяковским, конкретизированном Слуцким, и обозначил, вероятно, предел, повесив за собой «кирпич»). Но в особо значительной степени это влияние стратегическое — я часто употребляю этот термин, и пора бы его объяснить.

Умберто Эко сказал, что долго размышлял над фундаментальной проблемой, которую никак не получается строго формализовать: что, собственно, заставляет писателя писать? В конце концов он не придумал ничего лучшего, чем своеобразный аналог гумилевской «пассионарности»: писателем движет то, что он предложил назвать «нарративным импульсом». Хочется рассказать, приятно рассказывать. Или, наоборот, надо как-то выкинуть из памяти, избыть. Но чаще это все-таки удовольствие, разговор о вещах приятных, так сказать, на язык. С поэзией в этом смысле сложней, потому что усилие требуется большее — и для генерирования известного пафоса, без которого лирики не бывает (а поди ты в повседневности его сгенерируй), и просто для формального совершенства: рифмы всякие, размер, звукопись… То есть поэту нужен нарративный импульс, который сильнее в разы. Поэзия трудно сосуществует с особо жестокой реальностью, потому что эта реальность ее как бы отменяет: хрупкая вещь, непонятно, как ее соположить в уме с кошмарами

XX века. Когда Адорно сказал, что после Освенцима нельзя писать стихи, он, должно быть, погорячился: иное дело, что этим стихам как-то меньше веришь. Стихи ведь в идеале — высказывание как бы от лица всего человечества. Они потому и расходятся на цитаты: проза — дело более личное, стихи — уже почти фольклор. И вот после того, как это самое человечество такого натворило, как-то трудно себе представить, как оно будет признаваться в любви, мило острить, любоваться пейзажем. Фразу Адорно следует, конечно, воспринимать в том смысле, что после Освенцима нельзя писать ПРЕЖНИЕ стихи: поэзия — сильная вещь, ни один кошмар ее пока не перекошмарил, ни один ужас не отменил, но несколько переменился сам ее raison d'être. Она должна научиться разговаривать с миром с позиций силы; и вот для этого Слуцкий сделал много.

Собственно, raison d'être поэтического высказывания — «почему это вообще должно быть сказано и почему в рифму» — в каждом случае индивидуален; он-то и называется стратегией поэта. Главная пропасть между Пушкиным и Лермонтовым, скажем, лежит как раз в этой области: в силу исключительного формального совершенства — «на вершине все тропы сходятся» — они кажутся ближе, сходственней, чем в реальности. На самом деле вот где две противоположные стратегии: пушкинское жизнеприятие, описанный Синявским нейтралитет, всевместимость, равная готовность всем сопереживать и все описать (на враждебный взгляд это кажется пустотой) — и лермонтовская явная агрессия, деятельное, воинственное, субъективное начало, интонация «власть имеющего», о чем так гениально сказал Лев Толстой Русанову. Это и есть разговор с позиций силы, и эту интонацию надо было найти. «Кастетом кроиться миру в черепе». Применительно к двадцатым ее нашел Маяковский, применительно к послевоенной эпохе — Слуцкий.

Задача заключалась в том, чтобы найти язык, на котором можно сказать вообще что угодно, — и это будет не просто поэзией, но поэзией агрессивной, наступательной, интонационно-заразительной. Слуцкий этот язык нашел, нащупал его основные черты, дискурсом его с тех пор в той или иной степени пользовались все большие поэты следующего поколения. Единственную альтернативу ему предложил вечный друг-соперник Самойлов, которым Слуцкий нередко любовался — и которого все-таки недолюбливал. Тут тема не для одного исследования. Самойлов воевал не хуже, хоть и не дослужился до майора и не устанавливал советскую власть в Венгрии. Самойлов не был либералом — дневники рисуют его скорее имперцем, да и в стихах чувствуется никак не эскепизм, не эстетизм и не

дистанцированность от вопросов времени. Никакого релятивизма, опять-таки. Просто где у Слуцкого пафос прямого высказывания — там у Самойлова глубокий и могучий подтекст: это не страх расшифровки, не обход цензуры, а просто поэтика такая. Самойлов, грубо говоря, приложим к большему числу ситуаций — может, поэтому он сегодня даже востребованней Слуцкого: многое из того, о чем говорил Слуцкий, ушло и сегодня уже непонятно. А Самойлов высказывается на поверхностный взгляд общо и расплывчато: «Эта плоская равнина, лес, раздетый догола… Только облачная мнимо возвышается гора. Гладко небо, воздух гладок, гладки травы на лугах — и какой-то беспорядок только в вышних облаках». Это про все, в том числе и про эпоху, но во времена, когда Самойлов «выбрал залив», — Слуцкий остается в Москве, он конкретен и пристален, его тексты насыщены сиюминутными реалиями. Это не мешает им оставаться поэзией, поскольку найденная Слуцким литературная манера позволяет говорить о чем угодно — с абсолютной прямотой и естественностью. Таким манером можно прогноз погоды излагать — и будет поэзия.

Вот здесь и есть их главное сходство с Бродским, стратегическое: нащупать манеру, интонацию, стилистику, в которой смысл высказывания перестает быть принципиальным. Важен активный, наступательный стих. Ведь, что греха таить, повод для высказывания у Слуцкого бывает совершенно ничтожным, а у Бродского иногда вовсе отсутствует, что и декларируется, но напор речи сам по себе таков, что слушаешь и повторяешь. У Слуцкого есть гениальные стихи, но есть и ровный фон обычных очень хороших — когда он говорит о чем попало, лишь бы говорить. И в этом заключается главное поэтическое открытие второй половины XX века, известное в разных формулировках (чаще всего их в силу публичной профессии национального поэта озвучивал опять же Бродский), но сейчас мы попробуем высказаться с наибольшей откровенностью. Во второй половине XX века стало окончательно ясно: неважно, о чем говорить. Любая идея может на практике обернуться своей противоположностью. Строго говоря, идей вообще нет. Есть способ изложения, и поэтическая речь есть абсолютная самоценность сама по себе, поскольку она сложно организована и в этом качестве противостоит мировой энтропии. А энтропия есть единственное бесспорное и абсолютное зло. Поэтому любой, кто хорошо — энергично, точно, мнемонически-привлекательно — пишет в рифму, уже делает благое дело; и это, может быть, единственное доступное благо. Найти тему не составляет труда — конечно, призывать в стихах к убийству не следует; но

симоновское «Убей его» не стало ведь хуже, хотя это квинтэссенция ненависти и в известном смысле отказ от любых гуманистических ограничений. Но и Маяковский не стал хуже от того, что сказал: «Стар — убивать. На пепельницы черепа!». Сам способ поэтического высказывания отрицает бесчеловечную сущность этих стихов. Поскольку лучшее, что может делать человек, — это гармонизировать мир, то есть писать в рифму.

Слуцкий сделал для этой гармонизации очень много, потому что писал по три-четыре стихотворения в день в лучшие времена и по одному — в непродуктивные. Раз наработав приемы и способ высказывания, он уже никогда с этой дороги не сходил, хотя и оттачивал метод, доводил до блеска, расширял сферу приложимости и т. д. Задача изначально заключалась в нахождении и апробировании таких приемов, с помощью которых можно рассказать про все — в том числе про то, как человек от голода выедает мясо с собственной ладони. Вот почему зрелый Слуцкий начинается с «Кельнской ямы»: если можно в стихах рассказать про такое, дальше можно все. В этой же стилистике можно рассказывать про «Лошадей в океане», а можно про смерть жены, про такие вещи, о которых думать страшно, не то что говорить:

Я был кругом виноват, а Таня
мне все же нежно сказала: Прости! —
почти в последней точке скитания
по долгому мучающему пути.
Преодолевая страшную связь
больничной койки и бедного тела,
она мучительно приподнялась —
прощенья попросить захотела.
А я ничего не видел кругом —
слеза горела, не перегорала,
поскольку был виноват кругом,
и я был жив,
а она умирала.

Правда, в этой же стилистике можно писать и о вещах совершенно повседневных, особого интереса не представляющих, можно хоть газету пересказывать, — но все равно это будет захватывающе, убедительно и победительно. Что, у позднего Бродского мало трюизмов и самоповторов? Да полно. Человеческого содержания жизни, на глазах иссякающей, уже не хватает на новые темы и отважные обобщения: триста метров вдоль фасада пройти трудно. Но поэтический дискурс, механизм

преобразования прозы в поэзию, — работает: ну так надо писать, чтобы бороться с распадом — мировым ли, своим ли собственным… В случае Слуцкого речь шла прежде всего о преодолении собственной болезни, личного глубинного неблагополучия — поэзия была тем способом самоорганизации, приведения себя в чувство, которым он пользовался многие годы для борьбы с депрессиями, с ужасом мира, это была единственная опора, с помощью которой он умудрялся, столько натерпевшись и навидавшись, сохранять рассудок. Когда это отказало, безумие подступило вплотную — ум остался, исчезло желание и сила жить, потом начались фобии — страх нищеты, страх голода… То есть причинная связь выглядела не так, как иногда пишут, — не стихи перестал писать оттого, что сошел с ума, а сошел с ума, когда не смог больше заслоняться стихами. Думаю, с Бродским случилось бы то же — но у него крепче были нервы, и все-таки он не воевал, не был так тяжело контужен: способность сочинять сохранялась, и за ее счет он прожил дольше, чем мог при своей сердечной болезни, состарившей и разрушившей его в какие-то пять лет.

Из чего складывается эта спасительная манера Слуцкого, как, строго говоря, организована его поэтическая речь, универсальная, как философский камень, превращающая в факт поэзии и самую жуткую реальность, и любую газетную белиберду, — вопрос отдельный, сложный и скорее профессиональный; назовем некоторые приметы, самые общие. Прежде всего — пристрастие к размыванию, расшатыванию традиционного стихотворного размера: начавши в этих рамках, в следующих строфах Слуцкий меняет стопность, синкопирует стих, почти переходит на дольник. Это в каком-то смысле метафора самой жизни, постепенно и временами грубо расширяющей наши представления о возможном и допустимом. Музыкальные повторы — Слуцкий ведь очень музыкален, просто это музыка не моцартовская, а прокофьевская, «пожарный оркестр» Шостаковича, грубые марши. «Что-то физики в почете, что-то лирики в загоне» — вполне музыкально, но это музыка ударных и духовых, а не скрипок и мандолин. Внезапная, обрубленная концовка — та же установка на прямое высказывание, сознательный и эффектный отказ от внешнего эффекта, простите за тавтологию. Небывалая прямота, отсутствие экивоков — именно позиция «власть имеющего», — отказ от метафоры, декларативность, иногда снижаемая иронией. Предельно упрощенная, иногда до полной тавтологичности, рифма. «Скоро мне или нескоро отправляться в мир иной — неоконченные споры не окончатся со мной. Начались они задолго, лет за триста до

меня, и окончатся нескоро — много лет после меня». Это просто до примитива, но это врезается; обосновывая эту манеру, Матвеева писала когда-то, что слово «караул» не будешь выкладывать из ромбиков, из мозаичных восьмигранничков — его закричишь. Слуцкий так говорит обо всем, всему сообщая масштаб: прижизненные публикации иногда смущали необязательностью повода. В посмертных обнаружилось: все-таки чаще всего он старался высказываться о главном, а второстепенное — так, чтобы не сойти с ума, не утерять навыка. Но это-то и проходило. А Мартынов, например, почти весь из этого состоял, хотя манеру выработал тоже обаятельную, наступательную — и рассматривался одно время со Слуцким в одной обойме, в эпоху ранней оттепели. Мартынов там и остался, а Слуцкий пошел дальше.

Разумеется, сводить Слуцкого к одной форме, интонации, стратегии — было бы неверно, хотя, пользуясь его стихом, и самый мелкий поэт может при желании успешно закосить под крупного. Слуцкий касался самых больных тем и делал это опять-таки с прямотой и отвагой власть имеющего. Главной из этих тем оставалась, я думаю, неспособность угодить Богу — тема не еврейская, а глубоко человеческая, одна из самых онтологичных и неизбежных. Сюда вписывается и «А мой хозяин не любил меня» — это ведь не только о Сталине, — и одно из самых откровенных его стихотворений поздних лет:

Как ни посмотришь, сказано умно —
Ошибок мало, а достоинств много.
А с точки зренья господа-то бога?

Господь, он скажет: «Все равно говно!»

Господь не любит умных и ученых,
Предпочитает тихих дураков,
Не уважает новообращенных
И с любопытством чтит еретиков.

Вот в чем проблема: угодить невозможно. «Таких, как я, хозяева не любят». Это может быть уродливый Бог, вроде Сталина, а может — всеблагой и всемудрый, но Слуцкого он не полюбит ни при каких обстоятельствах. А почему? А установка такая. Только при этой установке Слуцкий может жить и работать. Она, так сказать, его собственный raison d'être, поэтическая маска: одному поэту, чтобы писать, нужно представлять себя безвестным и обижаемым, другому —

счастливым и удачно влюбленным, а третьему нужна такая вот позиция нелюбимого подданного, старательного и трудолюбивого исполнителя, обреченного на изгойство. Из этой позиции ему легче понимать, оправдывать и утешать других труждающихся и обремененных; да они просто не поверят другому. Чтобы страдальцы верили поэту-утешителю, он должен им прежде доказать, что он — один из них.

Это носится в воздухе вместе с чадом и дымом,
это кажется важным и необходимым,
ну а я не желаю его воплощать,
не хочу, чтобы одобренье поэта
получило оно, это самое «это»,
не хочу ставить подпись и дуть на печать.
Без меня это все утвердят и одобрят,
бессловесных простят, несогласных одернут,
до конца доведут или в жизнь проведут.
Но зарплаты за это я не получаю,
отвечаете вы, а не я отвечаю.
Ведь не я продуцировал этот продукт.

Это что, про советскую власть? Да помилуйте. Это про мироустройство в целом — советская власть (как и любая русская власть) лишь выражала его в особенно наглядной концентрации.

Тут, кстати, причина его враждебности к Пастернаку — враждебности изначальной, до всякого выступления на пресловутом и злосчастном собрании 31 октября 1958 года. Пастернак в мире — на месте. Его пафос — молитвенный, благодарственный. Слуцкий мира не принимает, пейзажами утешаться не способен (вообще почти не видит их), его мир дисгармоничен, его психика хрупка и уязвима, он не желает мириться с повседневным ужасом, а только на нем и фиксируется. Вселенная Пастернака гармонична, зло в ней — досадное и преодолимое упущение. Вселенная Слуцкого есть сплошной дисгармоничный хаос, дыры в ней надо латать непрерывно, стихи писать — ежедневно, иначе все развалится. Пастернак в мире — благодарный гость, Слуцкий — незаслуженно обижаемый первый ученик, да и все в мире страдают незаслуженно. В мире, каков он есть, Слуцкий не нужен; и все-таки Бог его зачем-то терпит, все-таки в какой-то момент Слуцкий Богу пригодится. А когда? А когда Богу станет плохо; и об этом — одно из лучших его стихотворений:

Завяжи меня узелком на платке,

Подержи меня в крепкой руке.
Положи меня в темь, в тишину и в тень,
На худой конец и про чёрный день.

Я — ржавый гвоздь, что идёт на гроба.
Я сгожусь судьбине, а не судьбе.
Покуда обильны твои хлеба,
Зачем я тебе?

Ведь когда-нибудь мироздание покосится, и Бог не сможет с ним сладить. Вот тогда и потребуются такие, как Слуцкий, — дисциплинированные, последовательные, милосердные, не надеющиеся на благодать. Тогда — на их плечах — все и выстоит. А пока в мире нормальный порядок, иерархический, с Богом-хозяином во главе, они не будут востребованы, вообще не будут нужны, будут мучимы. Будут повторять свое вечное «Слово никогда и слово нет», из самого лучшего, по-моему, и самого страшного его стихотворения «Капитан приехал за женой». Оно загадочно, не совсем понятно, и цитировать его здесь я не буду — оно большое. Но повторять про себя люблю. Так же, как повторять в ином состоянии слово «никогда» и слово «нет».

Когда-нибудь, когда мир слетит с катушек, именно на нелюбимчиках вроде Слуцкого все удержится. Тогда сам Бог скажет им спасибо. Но до этого они, как правило, не доживают. Рискну сказать, что весь съехавший с катушек русско-советский мир удержался на таких, как Слуцкий, — не вписывавшихся в нормальный советский социум; и повторяется эта модель из года в год, из рода в род. Русская поэзия не уцелела бы, если бы с сороковых по семидесятые в ней не работал этот рыжеусый плотный человек с хроническими мигренями. Сейчас это, кажется, ясно. Но сказать ему об этом уже нельзя.

Остается надеяться, что он и так знал.

ЖИВОЙ
Константин Воробьев (1919—1975)



В 2008 году на одном из сетевых форумов кипела бурная дискуссия о повести Константина Воробьева «Убиты под Москвой» (1963). Военные историки с потрясающим апломбом и пафосом ловили Воробьева, участника обороны Москвы в ноябре 1941 года, на вранье и некомпетентности. Сетевые историки вообще безапелляционные ребята. Им лучше очевидцев известно, как рота шла на фронт, чем была вооружена, как немцы выставляли боевое охранение и какой был звук у немецкого миномета. Они потрясают штатными расписаниями и ТТХ (тактико-техническими характеристиками) тогдашних вооружений. Суд над Воробьевым вершится скорый и единогласный: очернитель, а быть может, и провокатор! Как хотите, в шестьдесят третьем до такого не доходило. О неразберихе и катастрофических потерях первых месяцев войны тогда помнили. Даже официальная критика, топча «Убиты под Москвой» и «Крик», не упрекала Воробьева во лжи — а ведь живы были миллионы очевидцев. Больше того: фронтовики мгновенно опознали беспримесную правду во всех военных сочинениях Воробьева, как впоследствии те, кто уцелел в плену, увидели такую же мучительную достоверность в первом его сочинении «Это мы, Господи!». Некоторые теперь, на тех же форумах, сомневаются: как мог Воробьев сразу после побега, отсиживаясь на чердаке, за месяц написать повесть о плене? Ему что, делать больше было нечего? Но в одном из лучших его

автобиографических рассказов «Картины души» описана страшная, уже послевоенная, угроза безвестной гибели: художнику, тонущему в бурю посреди озера, страшней всего, что никто ничего не узнает. И, видя случайного шофера на берегу, он находит в себе силы, выгребает, спасает дырявую лодку и себя — а тут и спасительный плавучий островок. Воробьев был такой писатель — рассказать свое было ему необходимо физиологически. Ведь не узнают!

Эти упреки во лжи, вымысле, очернительстве, фактической и психологической недостоверности сопровождали тогда — и сопровождают ныне, во дни очередных массовых вспышек самодовольства и паранойи, — всю честную русскую литературу, начиная с Астафьева, который первым из собратьев оценил Воробьева, и кончая Окуджавой, постоянно выслушивавшего от высокопоставленных военных, что «такого на фронте не было». На фронте было все, включая такое, чего не выдумает никакое очернительское воображение, но только слепоглухой и деревянный не почувствует той абсолютной подлинности, которая у Воробьева в каждой детали; не ощутит узнаваемости состояния поверх визуальных и разговорных мелочей, которых тоже не выдумаешь; не увидит сновидческой точности картин боя, отступления, курсантских похорон — это много раз было увидено в подробных кошмарах, прежде чем записано. Воробьев умер в 1975 году от опухоли мозга, частого последствия фронтовой контузии; но и теперь одно животное, не найду другого слова, в Интернете усомнилось: что это его переводили из лагеря в лагерь, недострелили сразу, после первого побега? Может, он был у немцев осведомителем — их же берегли?

Уж подлинно советская власть, со всеми своими орудиями растления, не растлила Россию так, как двадцать лет безвременья, после которых никто не верит ничему.

Истинная мера бессмертия — ненависть. Кто сейчас ненавидит Бубеннова, Бабаевского, Симонова — простите, что поставил настоящего писателя рядом с титанами соцреализма? Даже Трифонова для приличия хвалят, хотя втайне, конечно, чуют классово-чуждость. А Окуджава, Воробьев, Астафьев, Василь Быков, Солженицын — сплошь очернители и прихвостни, вдобавок недостаточно повоевавшие. Чистая логика военкомов: те, кто пишут правду о войне, кому плохо на ней, — плохие солдаты.

Ребята, это же бессмертие! Вот так оно выглядит, а вы как себе представляли? Это же кем надо быть, чтобы в авторе нежнейших и мощнейших текстов в русской послевоенной прозе, в создателе «Моего друга Момича», «Крика», «Великана» увидеть

потенциально возможного осведомителя и вруна?! Ведь в текстах Воробьева каждое слово кричит о человечности, о достоинстве, о силе и милосердии, но эти-то качества и неприемлемы для стратегов всех мастей. Им желательно видеть народ тупой массой, радостно ложащейся под серп; безгласным орудием для осуществления их глобальных бездарных замыслов. А потому Воробьев им — нож вострый, даже через тридцать четыре года после смерти. О чем бы он ни писал — о коллективизации, о фронте, о плене, о советском издательстве, о прибалтийском санатории, — он мгновенно вычисляет, люто ненавидит и прицельно изображает всех, кто может подняться только за счет чужого унижения. Всех трусливых демагогов, фарисеев, лицемеров, всех, кто ищет и жаждет доминирования, — тогда как герой Воробьева жаждет одного только понимания и от этого понимания расцветает. Воробьев, может быть, и есть тот идеальный русский человек, каким он был задуман («Я не требовал наград, потому что был настоящим русским» — записные книжки, и ведь правда): рослый, сильный, выносливый красавец, рыбак, плотник, стрелок, партизан, писатель от Бога, с врожденным чувством слова. И такая жизнь — он словно притягивал громы, да и мог ли такой человек вызывать любовь у разнообразных упырей? Упыри ведь тоже обладают чутьем на талант и силу. Им невыносим Воробьев — с его изобразительной мощью, пластическим даром (вспомните описание церкви в «Момиче», портрет Маринки в «Крике»), с его влюбчивостью, избытком таланта, с вечной его вольной усмешечкой — как ненавязчиво и точно он шутит! Каким комизмом пронизан «Великан», самая мирная из его вещей, но и ее топтали, даром что в ней-то никакого военного очернительства. Просто герои уж очень свободны — помню некоторый шок от чтения этой вещи в отрочестве, в старых дачных «Современниках». Я тогда хорошо запомнил Воробьева, и когда лет пятнадцать спустя познакомился с чудесным прозаиком и сценаристом Валерием Залотухой, в какой-то связи упомянул «Великана». «Любишь Воробьева?! — восхитился Залотуха. — Нас мало, но мы тайное общество!» Может быть, именно сочетание независимости и нежности — по крайней мере на уровне стремлений — объединяет всех этих людей, к которым так хочется причислить и себя.

Парадоксальную вещь сейчас скажу, но ничего сенсационного в ней, если вдуматься, нет: Воробьев был самым американским из русских писателей, странным сочетанием Хемингуэя и Капоте (Хемингуэя страстно любил, хотя не подражал, и дал ему самую точную характеристику: «Вы видели его последний снимок? С таким предсмертно-виноватым выражением? Как выдержать свое

естественное поведение, если оно непонятно тому, другому? Приходится подлаживаться, и тогда на лице человека появляется вот такое хемингуэевское выражение…»). Хемингуэй чувствуется в военных его вещах, а явно не читанная (хотя кто знает?) «Луговая арфа» Капоте — в «Момиче», в образе тетки Егорихи, в авторском «мы», объединяющем тетку и полусумасшедшего Ивана… Дело, вероятно, в том, что Воробьев долго жил в Литве — против воли, ибо осел там после войны: здесь он воевал в партизанском отряде, потом работал в магазине, потом — в газете… а в Россию возвращаться было некуда. Близость Запада сказалась — Прибалтика была «дозволенной Европой»; здесь не так въелась в кровь рабская оглядка. Хотя и своего рабства хватало, и прорабатывали здесь Воробьева по полной программе. Может, идеальное русское и невозможно без прививки западного, без этого легчайшего налета независимости — эта примесь так видна у Пушкина, Толстого, Блока, у всех лучших наших, вот и у Воробьева, русского Хемингуэя, прожившего так трудно и мало?

Его пятитомник вышел в родном Курске совсем недавно. Главную свою вещь — «И всему роду твоему» — он не закончил, жилья и работы в Москве не получил, половину написанного напечатанным не увидел, государственных наград, кроме грамот от военкомата за поездки в воинские части, не имел. В 2001 году Солженицын наградил его своей премией — посмертно.

Есть, однако, и в этой судьбе высшая логика. Захваленных и чтимых забывают, а вина перед теми, кому недодано, саднит долго. Со всех сторон получается — живой.

ПОЧЕРК
Вера Панова (1905—1973)



1

Недавно из мемуаров Конецкого я узнал, что Вера Панова была небольшого роста. Это совершенно не вяжется с тем ее обликом, который я знаю по фотографиям и, главное, прозе: мне всегда рисовалось нечто монументальное, ахматовское в смысле величественности и стати. И знаменитый ее почерк, чудом сохранившийся во всей своей каллиграфической четкости, крупности и остроте даже после инсульта, когда она уже не писала, а только диктовала и подписывала по-прежнему живые и точные письма, — тоже как будто свидетельство силы. А уж выносливость, чисто физическая, была у нее просто воловья — потому что мало кого даже в ее поколении жизнь так била и крутила, а все-таки она в непредставимых условиях умудрялась работать с фанатическим упрямством; я уж не говорю о разного рода хворях, чуть не отправивших ее на тот свет (после перитонита в двадцать пять она выжила лишь благодаря рискованнейшей операции молодого ростовского хирурга Богомаза, через двадцать лет в один день с ней награжденного Сталинской премией). Прибавьте к этому воспитание троих детей, арест второго мужа и каторжную поездку на свидание с ним, войну, две тысячи верст по оккупированной территории,

двадцать лет журналистских командировок, еще двадцать лет критических проработок, пять лет предсмертной болезни (во время которой она написала потрясающей силы автобиографическую повесть) — в общем, человек, все это вынесший и триумфально состоявшийся, должен соответствовать смеляковской автоэпитафии: «И сам я от этой работы железным и каменным стал».

А она была небольшой, в молодые и зрелые годы — даже хрупкой, и это несоответствие — лишь одно, самое заметное, в ряду таких же парадоксов ее человеческой, писательской да и посмертной судьбы.

Любой прочитавший ее автобиографию — полностью напечатанную лишь в 1989 году — поразится авторской неуверенности в себе, готовности всякую вещь писать заново, словно не было ни прежних опытов, ни успехов, ни читательских писем; а между тем перед нами один из самых титулованных советских литераторов, женщина с репутацией настоящего советского реалиста и чуть ли не ортодокса. Три Сталинских премии. Тринадцать экранизаций либо фильмов по ее сценариям. Добрый десяток регулярно ставящихся пьес. Панова? — ну как же, «Кружилиха», «Времена года» (которые, правда, мало кто помнит), обязательные «Спутники» и «Сережа» — в основном благодаря экранизациям: «На всю оставшуюся жизнь» — Петр Фоменко, «Сережа» — Георгий Данелия с Игорем Таланкиным. Нет, не кондовый канон, конечно, не эпические колхозные романы, не дикие нечитабельные хмурые эпопеи о заводских семьях либо сибирских звероватых борцах за «совецку власть», — нет, такой себе, по выражению Сергея Довлатова, соцреализм с человеческим лицом (вспомним, о ком он это сказал: о Гроссмане!). А между тем тот самый Сергей Довлатов — литературный секретарь Пановой в начале семидесятых и во многих отношениях ее ученик; это он записал и донес до читателя некоторые ее остроты и не предназначенные для чужих ушей домашние разговоры, благодаря которым представление о советской писательнице Пановой несколько расширяется, чтобы не сказать переворачивается. Но для читательских масс, увы, она именно в первую очередь хороший советский писатель, таких много, они полноправно могут считаться лучшими из худших, но попытки вернуть им читательский интерес — даже путем издания хорошо подобранных однотомников — как-то не проходят.

Рискну предположить, что в случае Пановой это объясняется не только и не столько ее «советскостью», то есть попыткой очеловечить бесчеловечное (она как раз, по-моему, достаточно суровый автор, до конца дней не предавший идеалы двадцатых,

верная голодной и бурной ростовской юности). Просто за текстами Пановой стоит очень уж серьезное и масштабное явление, соотноситься с которым нам, нынешним, не слишком приятно. Мы мелки на его фоне. Я говорю, конечно, не о советской власти, которая как раз предавала себя на каждом шагу, — а о поколении новых людей, порожденных этой властью. Панову нет нужды отмазывать от социалистических идеалов — без этих идеалов не состоялась бы ее литература. Скорее уж она принадлежала к немногочисленным советским экзистенциалистам — то есть к тем, кто ставил последние вопросы, заранее отказавшись от любой из существующих религиозных систем. Это не означает атеизма. Это скорее новая вера.

Об этой вере написаны «Жестокость» и «Испытательный срок» Нилина, «Хозяева жизни» и «Вдовий пароход» Грековой, «Обмен» и «Другая жизнь» Трифонова, «Сентиментальный роман» и поздние ленинградские рассказы Пановой: великая проза шестидесятых—семидесятых годов, единственный положительный итог несостоявшейся утопии, мучительная для автора и читателя попытка понять, почему она не состоялась, обречена ли она в принципе или ей суждено возвращение.

Этим авторам оно уж точно суждено. И еще одно несоответствие — между нынешним полузабвением Пановой и ее подлинным литературным и человеческим масштабом — можно устранить уже сейчас.

2

Сначала — об ее жизни, не такой уж и долгой по нынешним меркам: она трех недель не дожила до 68-летия — родилась 20 марта (н. ст.) 1905 года в Ростове, умерла 3 марта 1973 в Ленинграде. Когда ей было пять, утонул отец — и в этой истории, как во всей ее жизни, чувствуется какой-то отсвет чуда, иногда счастливого, но чаще грозного. Она всю жизнь шла по грани между адскими и райскими чудесами — всегда одинаково недостоверными; странно, сколько нереального было в жизни этого упорнейшего реалиста, писавшего сказки тайно, с ощущением чуть ли не греха. Ее отцу предсказала как-то цыганка, что он погибнет тридцати лет от роду, в день собственных именин, — так и случилось. Он был яхтсменом, любителем и пропагандистом всякого водного спорта, — не побоялся в день именин выйти на яхте прогуляться по Дону, не справился с ветром и — единственный из всех — утонул; вскрытие показало

разрыв сердца. Семья осталась без средств, мать поступила на работу, сама Панова с двенадцати лет зарабатывала репетиторством. Читала она страстно и неутомимо — семья привыкла видеть ее только с книгой, в кровати, за едой ли; писала и сама, в основном стихи, — но из этих опытов ничто не сохранилось. С семнадцати лет она работала в нескольких донских газетах — в «Южном крае» вела фельетонную рубрику под звучным псевдонимом «Вера Вельтман», в «Ленинских внучатах» придумывала загадки и конкурсы, в «Трудовом Доне» писала репортажи, выезжая в бесконечные командировки. Двадцати лет вышла замуж за Арсения Старосельского, родила дочь Наташу (чуть не погибшую в полгода от загадочной кишечной инфекции — спас старорежимный старичок-врач; почти в каждой советской биографии есть такой старорежимный старичок). Роды были столь долгими и трудными, что Панова зареклась рожать — что не мешало ей потом иронизировать над этой клятвой, приносимой, кажется, огромным большинством молодых матерей: ей предстояло родить еще двух сыновей, причем в ее случае стойкая примета насчет вторых и третьих родов, всегда более легких, никак не оправдалась. Панова и не желала бы жаловаться, она вообще, что называется, «не по этому делу», и физиологии в ее прозе мало, но так уж она умеет писать, что схватки, щипцы, раны, перевязки, унизительная слабость старости врезаются в читательскую память: может, потому, что это именно строго дозировано, а может, по чисто журналистской ее способности в немногих словах дать многое, обеспечить репортерский эффект присутствия. Так же запоминаются ее словесные портреты — серо-зеленые глаза и золотые волосы второго мужа, черные демонские брови Васки, похожая на сверток черных тряпок жена раввина из Нарвы в сорок первом… Сама она не зря гордилась уникальной памятью на реплики, лица, пейзажи — и даже тем, что первого мальчика, в которого была серьезно влюблена в пятнадцать лет, узнала при встрече пятьдесят лет спустя с первого взгляда; и он ей потом еще коробку конфет прислал, вот!

После трех лет не слишком удачного и слишком молодого брака — такие истории тогда сплошь и рядом бывали, вспомним хоть очень похожую историю Лидии Чуковской и ее второго мужа Матвея Бронштейна, — она влюбилась в друга мужа, журналиста Бориса Вахтина, память о котором называла «самым светозарным видением» своей жизни. Интересно, что себя она отнюдь не видела красавицей, называла свои — и родительские — черты «тяжелыми и неуклюжими: толстоватые носы, грубые скулы, глаза небольшие, в глубоких глазницах». Молодых ее фотографий

сохранилось мало, судить о справедливости этой оценки трудно — ясно, по крайней мере, что, как большинство людей с ясным умом и чистой совестью, она с годами становилась лучше, благородней, внушительней. Она и вообще не слишком высоко ставила внешнюю красоту, и большинство ее героинь в лучшем случае миловидны, — эффектная же внешность почти всегда маркирует скрытую душевную глухоту либо иное неблагополучие; но Вахтин в ее воспоминаниях всегда красавец, всегда ослепителен, почти свят. С ним она переехала в Ленинград, где продолжала работать журналистом и корректором, а для души начала писать пьесы. В тридцать пятом, вскоре после убийства Кирова, он лишился работы, был исключен из партии, потом арестован — беспартийные, с которыми он был взят, получили пять лет, а он десять, и это лишний раз доказывает (по крайней мере Пановой), что первоочередной жертвой нового поворота была та, прежняя, старая партия. Пановой удалось добиться свидания с ним, ее пустили в Кемь, где у них было три дня по три часа (в присутствии коменданта — и целого цыганского табора: цыгане приехали навестить своего барона). Почему было удовлетворено ее прошение о свидании — Панова гадает и угадать не может, но среди прочих версий называет ненароком и главную тайну своего литературного мастерства: «Перст судьбы отметил мое заявление в ворохе других. Не потому ли, что оно было написано самыми простыми словами, без всяких попыток растрогать? Москва ведь слезам не верит, сказано давным-давно».

Вахтин погиб в лагере год спустя.

С тридцать седьмого Панова отправила сыновей и старую мать в давно облюбованное — еще с Вахтиным — село Шишаки под Харьковом; оно на долгие годы стало для нее образом рая — южанка, она полюбила Ленинград, но летом ее всегда тянуло в Ростов или на Украину, и писалось лучше всего в Шишаках, которым скоро суждено было превратиться в выжженную, безжизненную землю. Сама она с дочерью снимала комнату в Пушкине под Ленинградом, напротив лицейского сквера: у нее появилось твердое убеждение, что собрать и прокормить семью она сможет только благодаря литературной работе, — и с конца тридцатых она пишет пьесы и наброски прозы; в тридцать девятом ее историческая пьеса «Илья Косогор» удостоилась первой премии (семь тысяч рублей) на драматическом конкурсе, даром что у Пановой не хватило денег даже ее перепечатать, и отправлена в Москву она была в виде рукописной тетрадки; выручил каллиграфический, редкого изящества почерк.

В октябре сорок первого она оказалась на оккупированной

территории. Пушкин приказано было очистить от жителей: их повезли в Псков и Нарву. В Нарве так называемый эвакопункт разместился в бывшей синагоге — о быте этой синагоги, где томились вместе раненые, пленные и выгнанные из оккупированных городов, Панова набросала еще во время войны пьесу «Метелица», законченную только в пятидесятые, а поставленную лишь в шестидесятые: «слишком мрачно» — был общий приговор, и оно действительно очень мрачно и сильно. Может, более удачной пьесы у нее и нет — в драматургии она вообще не так сильна, как в прозе, почему — объяснится после. Там же, в Нарве, ей удалось ускользнуть из синагоги (выручила местная жительница) и по оккупированной территории тронуться в путь на Полтаву, а оттуда на Шишаки. Как преодолела Панова эти три тысячи километров по эстонской, русской, украинской земле, занятой немцами, — она не рассказывала никогда и никому, и в автобиографических текстах этого нет; может быть, она о многом умалчивает, а может, правду сказала в одной из повестей, что память отказалась тогда служить ей, все смешалось, слишком много было горя и ужаса вокруг. Но у нее было спасительное отвлечение, она придумывала для дочери сказку про город, захваченный сумасшедшими, город, в котором часовой мастер запустил время обратно; классическую готическую сказку книжной девочки, — но именно этой сказке суждено было стать лучшим ее романом, которого она при жизни так и не увидела в печати.

И тут еще одно чудо в ее судьбе — до Шишаков она дошла, доехала на попутках и поездах, и мать Пановой была цела, и дети живы, и пришла она в это село примерно за три месяца до того как ушли оттуда немцы. За неделю до их ухода по многим приметам стало ясно, что дела их плохи, и жители, зная уже по вездесущему русскому телеграфу слухов или изредка попадавших на оккупированную землю советских газет, что жителям при отходе пощады не будет, стали уходить в ближайший лес. Там в землянке Панова с детьми и матерью прожили неделю, пока в выжженное дотла село, где торчали одни печные трубы, не пришли наши. И снова ей повезло — никто не стал допытываться о ее беженской одиссее, ведь она была тут с детьми и матерью, что может быть естественней? Вскоре возобновилось почтовое сообщение, и первый муж, Старосельский, написал ей из Перми, где был в эвакуации; он сумел устроить вызов всей семье, Панова поступила работать в местную газету, детей отправили в лагерь для эвакуированных ленинградских подростков, и начала налаживаться хоть какая-то жизнь. А зимой сорок четвертого года, ночуя в редакции, непрерывно куря «Беломор» (от этого, да

еще с голоду, у нее начались внезапные обмороки), Панова написала первую свою прозу — повесть «Семья Пирожковых», названную впоследствии «Евдокия». И эта вещь на волне военного реализма была опубликована, и получила добрые отзывы, и в сорок пятом, сорока лет от роду, Панова ощутила себя профессиональным литератором: дебют поздний, даже по советским меркам.

Еще в сорок четвертом она по редакционному заданию четыре месяца провела в санитарном поезде и написала серию очерков о страшной, но сравнительно малоизвестной стороне войны; почти все герои ее тогдашних заметок перешли в прозу, строго документальную, но отличавшуюся от прочих тогдашних текстов — даже самых правдивых — неуловимым изяществом, при всей трудноприложимости этого слова к военной литературе. Панова умела сказать многое на крошечном пространстве, ничего не проговаривая прямо, обходясь почти без описаний и тем более без экскурсов в довоенные биографии героев; штрих, намек, сухая кисть. «Спутники» были вещью совсем не батальной — жизнь тесного, маленького, весьма пестрого коллектива санпоезда с неизбежными романами, ссорами, драмами; война была не в описаниях боев, не в нагромождении кровавых деталей (хотя куда уж кровавей — будни военного хирурга!). Она была в неотступной тревоге, чувстве бездомности и бесприютности, в жизни людей, сорванных с места и забывших об оседлости; однако и в этой кочевой жизни, часто без пищи и тепла, иногда под бомбами, они умудрялись жить. И самая мелочность их ссор служила великим утешением: человек неубиваем, он на такусеньком пятачке обустраивает себе быт с влюбленностями, ревностями, скандалами, с постепенным привыканием к любому страху и даже насмешкой над ним. «Спутников» горячо полюбил Твардовский — он вообще Панову обожал, печатал все, что она предлагала, и даже почти всех, кого рекомендовала; странно — «Теркина» и «Спутников» роднит полусумасшедшее ощущение уюта на войне, способности даже на ней обжиться. И вообще ему нравились такие суровые женщины — с прямыми оценками, резкими суждениями, с раздражительной, тщательно скрываемой добротой. У Пановой и у Твардовского была одинаковая репутация ругателей и чуть не самодуров — но по размышлении зрелом оказалось, что они втащили в литературу страшное количество народу, что помогали сотням людей, хоть и с разбором, весьма выборочно; что не упускали случая сказать доброе слово дебютанту, старику или попросту одинокому коллеге. Воспоминания о них пестрят именно такими изумлениями: казалось… а оказалось! Я боялся/боялась, что он/

она — исчадие ада, советский лауреат, резкий критик, злой редактор, и действительно вначале последовал разнос, но потом… Еще она дружила с Ольгой Берггольц, человеком сходного опыта: та тоже потеряла мужа, тоже молодого гения с монгольскими глазами, Бориса Корнилова; и тоже всю жизнь благодарно вспоминала двадцатые годы, когда совсем девчонкой занималась все той же вечно проклинаемой и спасительной журналистикой и читала свои первые стихи (вероятно, не лучше пановских) в газетных литобъединениях.

«Спутники» были напечатаны в сорок шестом. После этого литературная судьба Пановой относительно благополучна: те самые три Сталинские премии, производственная «Кружилиха» об эвакуированном заводе на Урале, «Сентиментальный роман», рассказы, повести, книга исторической прозы «Лики на заре», третий брак — с ленинградским эстетом, диссидентом, фантастом, руководителем популярнейшего литобъединения Давидом Даром (Бродский считал, что проза Дара всегда была заслонена гениальностью его личности). Ее читали, потому что на фоне советской литературы она в самом деле выделялась, но чем — об этом, думаю, всерьез задумывались немногие. Панову трудно разбирать, почти невозможно пародировать, прием у нее спрятан, а темы подчеркнуто будничны; ни тебе стилистических излишеств, ни эффектных концовок — голо, но уютно. Этого противоречия ее аскетической, все более лапидарной прозы никто из критиков не удосужился по-настоящему продумать, и Панова глубоко ценила немногочисленные аналитические или хоть попросту вдумчивые рецензии, всегда благодарила за них, искала серьезного общения (стоит прочесть ее переписку с Соломоном Аптом — там много изумительных суждений о Томасе Манне, о европейском авангарде, об эпосе). Если реалистические ее вещи мало кем были поняты, что уж говорить об исторических, условных, обобщенных? Лучшая из них — «Кто умирает?», о смерти Василия III, полная предчувствий не только собственной, а какой-то общей, неотвратимой имперской гибели, — вызвала восторженное письмо Константина Симонова; они тесно подружились в американской поездке 1960 года.

Днем своей смерти сама она называла день инсульта в 1968 году: после него она не могла уже писать и думать с прежней интенсивностью, двигалась с трудом — от стола до дивана — и ненавидела собственную немощь, как это вообще было свойственно людям двадцатых годов. Все-таки она написала «О моей жизни, книгах и читателях» — с конспектами нескольких отличных ненаписанных вещей. Эта повесть вышла посмертно, с огромными купюрами (вылетели главы об аресте Вахтина и

свидании — лучшие, вероятно). А еще позже, в 1981 году, «Новый мир» напечатал ту самую сказку «Который час?», которую она переделала в шестьдесят третьем из своей готической военной пьесы.

Я тогда — «мне четырнадцать лет» — считал, что дни реализма сочтены, что будущее только за гротеском, фантастикой, вымыслом, и последующие тридцать лет меня в этом почти не разубедили. Так что подзаголовок «Роман-сказка» привлек меня незамедлительно, и я открыл для себя Веру Панову — не с «Сережи», не со «Спутников», а вот с этого почти никем не замеченного тогда романа, извлеченного ее сыном Борисом Борисовичем Вахтиным из архива матери. С тех пор я ее полюбил навеки, потому что открылся мне отнюдь не суровый советский реалист и даже не, как это называлось, тонкий знаток детской психологии, а сказочник с темпераментом Шварца и жестокой сентиментальностью Андерсена, ядовитый, желчный насмешник, отлично понимающий, что победы над злом не будет. В лучшем случае будет гибель ВМЕСТЕ со злом. Именно так я тогда понял Последнюю Гибель, которая — расплатой за все — прилетает в финале, погребая и горожан, и часовщика, и сумасшедшего Гуна. Кстати, чуть ли не лучшей метафорой любой диктатуры было описание гуновских митингов с речевками:

— Эники-беники!

— Ели варе… ники! — ревет толпа.

— Эники-беники!

— Клец!

«Клец» становится самым популярным словом в городе. Оно обозначает все — и смерть, и счастье, и светлое будущее. Еще мне понравилось, что это было написано с какой-то вызывающей последней дерзостью, с насмешкой человека, который перестал бояться, очень близко увидев смерть и поняв, что от нее ничто, вообще ничто не спасает. Отсрочить — можно, но не любой ценой. А так, чтобы совсем спастись, — это бросьте даже и думать. Всем клец. Жаль, что при советской власти эта вещь осталась неоцененной по причине явной несвоевременности выхода, а после было уж совсем не до нее. Но сейчас ее перечитывать — большая радость. В Интернете она есть, в составе пятитомника, во втором томе.

3

Надо, наверное, признаться в нелюбви к ее известным, даже и каноническим советским текстам: наиболее известная ее повесть

«Спутники» прекрасна, но неровна, местами компромиссна, вообще написана в половину авторской силы. Производственный роман «Кружилиха» загублен необходимостью проводить линию партии, а «Сережа», при всем его очаровании, испорчен сусальностью, отсвет которой упал на эту прелестную повесть со страниц ее невыносимого приквела, «Ясного берега», о хорошей жизни послевоенного колхоза. Некоторые шансы были у «Времен года», хронологически совпавшего с «Оттепелью» Эренбурга, — и весьма симптоматичны эти отсылки именно к природному, календарному циклу: все уже понимали, что русская история мало зависит от человека и развивается по законам не социума, но натуры. Вместе с тем все это именно хорошая советская проза, не более и не менее. Гораздо лучше «Сентиментальный роман» — во всем, что Трифонов, Панова и Нилин писали о двадцатых, виден огромный подтекст, который не всякому читателю откроется. За каждой деталью — ассоциативные бездны, сотни запретных или забытых имен. Взять хоть «Астральную теорию шлиссельбуржца Морозова», которая дошла до нас в виде бреда Фоменко и Носовского, — там Сема Городницкий читает доклад на эту тему, и одна тема этого доклада почти все говорит нам об атмосфере отмены времен, в которой шла тогдашняя выморочная, а все же и прекрасная жизнь. И сожжение богов на комсомольской Пасхе, и побеги из домов, от родителей-мещан, и жизнь в коммунах, и спанье в ванных, и влюбленности, оказавшиеся, как ни фантастично, действительно главными и на всю жизнь, — вся эта дикая и прелестная атмосфера двадцатых мало где дышит так ясно и горячо, как у Пановой в третьем романе. Разве что у Белых и Пантелеева в «Шкиде», у Рыбакова в юношеской трилогии да, может быть, у Шарова в «Повести о десяти ошибках».

Но главное в Пановой, разумеется, не то, «про что», а то, как строится абзац, фраза. Как и Нилин, которого тоже не грех перечесть, Панова — чудо стиля, а стиль и есть мораль, потому что стилю, по определению Хармса, присуща «чистота порядка». Единство критериев, ненарушимость целостности — поскольку именно эклектика и есть главный враг стиля, морали и вообще всего хорошего на свете.

Три источника и три составные части этой стилистики (ничего страшного, в речь героев Пановой тоже вплавлен многое о нас говорящий советский язык с его цитатами из вождей и газетных заголовков) видятся мне так. Во-первых — это репортаж, газетная школа, акцент не на показе, а на пересказе, вынужденно беглом и лапидарном; масштабных картин природы, описаний, призванных продемонстрировать авторские живописные способности, — нет. Читатель должен быстро, уколом,

почувствовать главное — и мчаться дальше. Не роман, а «Конспект романа», как называется одна из лучших пановских повестей, которая лишь внешне — про то, как поссорившаяся с невесткой женщина средних лет ушла из дома и встретила любовь. На самом деле она — про эволюцию жанра. В этом смысле проза Пановой — та же музыка: про что симфония Моцарта или Малера? Если угодно — про всю вашу жизнь, как, скажем, Итальянский концерт Баха, ч. 2, — про то, как я зимой иду из школы и вижу снегирей; но на самом деле они про соотношение таких-то и таких-то музыкальных тем, про сложные взаимоотношения ля и фа. И у Пановой главное происходит не в лексике, а в ритме фразы, который причудливо и незаметно сообщает читателю и о пейзаже, и о характере или внешности героя, и о погоде вокруг. Эта репортерская школа — быстро и незаметно прописывать фон, главное внимание уделяя диалогу и событию, — сформировала целое поколение советских прозаиков, и Трифонов, по собственному признанию, учился писать на спортивных репортажах, передавая атмосферу матча с помощью все того же ритма.

Вторая составляющая — кино, с которым Панова была теснейшим образом связана, почитай, лет двадцать. Лучшая, вероятно, картина по ее сценарию — «Рабочий поселок» Венгерова (на котором дебютировал вторым режиссером Алексей Герман). Это тоже умение ничего не объяснять, сосредоточиться на ритме — уже в чередовании эпизодов, — на речевых характеристиках, на быстрых, как музыкальное опять-таки обозначение «moderato» или «fortissimo», обозначениях настроения: «стало грустно», «было темно и страшно». «Кино» все-таки происходит от кинематики, движения, а у нас об этом сплошь и рядом помнить не хотят; Панова даже в таких фильмах практически ни о чем, как «Сережа», где, по сути, все события могут выглядеть таковыми лишь с точки зрения пятилетнего мальчика, — невероятно изобретательна именно по части динамики. Ни одного долгого плана — режиссеры чувствуют темп ее прозы и стараются ему соответствовать, особенно удачно, по-моему, тот же Венгеров в «Високосном годе»; там много других недостатков вроде компромиссности, наивности, — но пановская манера видеть мир, стремительно схватывая главное, там чувствуется.

И третья — совсем неожиданная — подспудная тема: Панова все-таки росла и воспитывалась в большом имперском городе начала века, она застала Серебряный век, читала с детства не только Чарскую, но и своего любимца Леонида Андреева, и Сологуба, и — уж обязательно — Блока, которого чуть не всего

знала наизусть. И у них — поэтов, прозаиков и лучшего драматурга этой эпохи — научилась символизму, то есть обобщению, то есть умению не все сказать вслух; впоследствии возник, как называла это Нонна Слепакова, «советский символизм» — то есть вынужденные недоговорки, умолчания и обобщения; но, диктуясь чисто политическими моментами, это превратилось в прием, привело к образованию мощнейшего подтекста в прозе Трифонова, Казакова, Стругацких (еще нельзя не назвать Фриду Вигдорову, Сусанну Георгиевскую — они этим же приемом владели в совершенстве, а ведь на них воспитывались именно подростки). Помимо символистской поэтики умолчаний, которая младосимволистам помогала казаться таинственными, а их советским ученикам — избегать столкновений с цензурой, для литературы Серебряного века характерно было благородное, продиктованное заботой о новом широком читателе стремление: писать увлекательно, на сильном материале. Панова не пишет о повседневности, считая ее суетливой; она говорит о том, что, по ее определению, «вдавилось в сердце». Рутина и быт даны у нее фоном, в кратком и беглом пересказе, — действие ее прозы всегда происходит во время мировых катаклизмов, всегда связано с эсхатологическими предчувствиями, а если речь идет о сравнительно мирных пятидесятых—шестидесятых, она старается изображать сильные мелодраматические коллизии, как в изумительной судебной зарисовке «Шура, Маня и Аня». Писать интересно, то есть так, чтобы события, настроения, темпы менялись по ходу текста быстро и на первый взгляд гладко, — она училась у журнальной, в том числе и массовой, литературы девяностых и девятисотых. Кстати, тому же выучилась другая книжная девочка — Саша Выгодская, более известная под именем Александры Бруштейн; Бруштейн своей гениальной, без преувеличения, трилогией «Дорога уходит вдаль» воспитала несколько поколений хороших детей, но она и в личной своей жизни служила источником тепла и веры для десятков коллег. Именно у нее многому научилась Фрида Вигдорова; именно она первой заметила и похвалила драматургию Пановой — и Панова навеки осталась ее благодарной ученицей. Бруштейн как никто умела быть увлекательной — и многое проговаривать вполголоса: конспирации она научилась еще в старших классах гимназии.

Вот это причудливое смещение советского репортажа, кинематографической эстетики и Серебряного века дало нам прозу Веры Пановой — в которой содержание, страшно сказать, в самом деле бедней, незначительней формы. А в форме этой — сразу несколько важнейших сообщений, которые мы считываем подсознательно, потому что они невербальны. Так интонация,

голос для нас важнее сути сообщения: если кто-то нас ласково ругает — это душеспасительней, целительней, чем если кто-то грубо, фальшиво, с тайной ненавистью хвалит. Вот Панова и берет именно голосом, интонацией — суровой, глубоко таящей сентиментальность; берет аскетической, восходящей к двадцатым годам, лаконичной фразой, часто — коротким, в два предложения, абзацем: ее проза помнит опыт Шкловского, у которого плотность мысли такова, что членение прозы на фразы-абзацы не воспринимается как искусственное. Тут есть и «скрытая теплота», и отказ от любых излишеств, и романтическая вера в нового человека (для которого это и пишется — ведь у него мало времени, он вечно куда-то едет или что-то строит, у него на себя, на любимые удовольствия вроде чтения, хорошо если час личного времени). Тут есть истинно ленинградское благородство подчеркнутого внимания к форме, забота о полном отсутствии лишнего, — Ахматова, скажем, так писала литературоведческие статьи, да и мемуары, пожалуй. Никаких введений, долгой экспозиции: такой-то ехал куда-то, и понеслась. Если поезд идет с юга, с курорта, то — смуглые руки студенток на простынях казались почти черными. И вот вам весь этот южный августовский поезд, доедающий черешню, соскучившийся по Москве и одновременно не желающий возвращаться к осени и работе. Героев зовут по фамилиям или прозвищам. Глава — не больше страницы, а уж если больше, то в нее напихано столько событий, что читатель не все упомнит. Чувства не описываются и даже не называются — а что-нибудь вроде: «Поначалу обмерла, когда Игорь предстал перед ней, ростом в сажень, на лице все большое, мужское: нос, рот, щеки, складки вдоль щек. Желтые волосы стекали на грудь и плечи. Руки белые были, длиннопалые. Он к ней потянулся этими руками, она вскочила, распласталась по стене, каждая жилка в ней боялась и билась. А он смеялся и манил ее длинными руками, и она, хоть и дрожала все сильней, тоже стала смеяться и пошла к нему в руки».

Это «Легенда об Ольге», где источниками Пановой служили русские летописи с их мужеством и почти перечислительным лаконизмом. И, кстати, не случайно она так любила изображать детский мир, мир маленьких детей: не то чтобы ее так уж сентиментально трогали дети и внуки, хотя сыновей и дочь она любила безумно. Просто проникновение в детскую психику и примерка детского языка, мира, в котором все вещи огромны и видны очень крупно, — очень органичны для ее манеры, отчасти напоминающей в этих детских вещах «Шум и ярость» Фолкнера. Там ведь тоже попытка дать мир глазами идиота Бенджи приводит к великому художественному открытию; Панова не

любит патологию, или уж, точней, она все рассматривает как патологию — поскольку нормы нет; но мы почти не найдем у нее безумцев или кретинов, она предпочитает видеть мир именно глазами здорового ребенка, сосредоточенного на главном, отсекающего все лишнее. Отсюда «Мальчик и девочка» о подростковой любви, с крупной, крепкой, строгой живописью всего этого, по авторскому определению, «кинорассказа», отсюда и «Валя», и «Володя», и «Трое мальчишек у ворот», и «Про Митю и Настю»: точность детского зрения и благородство авторской аскезы, сознательно отсекающей все избыточные изобразительные средства. Читатель предполагается понимающий.

Манера Пановой потому еще так благородна и сдержанна, что герои-то ее — особенно любимые — тоже наделены этой аскезой, они никого не заставляют себя жалеть, как Девочка из кинорассказа, как Валя и Володя из блокадной дилогии. Ни о чем вслух, ничто не разжевано, все названо. В этом смысле Панова похожа еще на одного сверстника — на того самого Юрия Германа, чей сын снимал вместе с Венгеровым «Рабочий поселок» и насмерть ссорился со всей группой, добиваясь полной аутентичности, буквальности (там же он понял, что Гурченко — большая актриса, и позвал ее впоследствии в «Двадцать дней без войны», где она сыграла не столько симоновский, сколько пановский типаж). Герман тоже воспитан журналистикой, кинематографом и советской поэтикой умолчаний; и за что бы вы ни брались у него — вам гарантирован читательский интерес. Не зря его и Нилина так любил Леонид Луков, по Герману снявший «Верьте мне, люди», а по Нилину — обе серии «Большой жизни». Но Юрий Герман по сравнению с Пановой куда жестче: нет у него той затаенной тоски, той насмешливой, но непобедимой теплоты, которые на лучших страницах Пановой так незаметно и властно пленяют душу. В Пановой все — благородство: не напрягать собой, не мешать, не перекармливать, ничего не демонстрировать на людях, никому не жаловаться, ни о чем не говорить слишком долго.

Но, конечно, стилем ее вклад в русскую прозу не ограничивается. Она лучше многих понимала, что светлого и всеискупающего выхода из советского периода не будет; что погибнет все — и дурное, и доброе. Это предчувствие краха разлито по всей повести «Кто умирает?»: а кто, в самом деле, умирает? Да империя же. Сейчас Иван IV, наследник, сделает с ней такое, после чего не воскресают. И после Смутного времени, о котором она написала последнюю свою «историческую мозаику», Русь будет уже необратимо другая. И после тридцатых—сороковых, описанных и частично предсказанных в

«Котором часе», тоже будет другая. Кто умирает? Все умирают за грехи одного властолюбца; никакого избавления нет — есть общее возмездие и после уж новое начало.

Напрямую она этого нигде не сказала, как и Трифонов. Но в «Другой жизни» это сказано, по сути, открытым текстом: будет не возрождение, а перерождение.

И особенно символично, что все они, умевшие так внятно, экономно и благородно, так стилистически безупречно писать, собрались в Ленинграде: из Риги — Герман, из Углича — Берггольц, из Баку — Голявкин, из Пскова — Каверин, из Верхнеудинска — Гор, из Ростова — Панова. Блистательная ленинградская школа советской прозы. Город этот своей строгостью и умением прятать главное за безупречным фасадом многому их научил — он вообще умеет организовать, выстроить душу.

Сейчас тех ленинградцев заслонили эти питерцы. Но не навсегда же.

Многое можно сделать с человеком — но почерк, как и отпечатки пальцев, не меняется.

АУАЛОНО МУЭЛО
Александр Шаров (1909—1984)



К столетию Александра Шарова появилось несколько публикаций, вспомнили главным образом его сказки, книгу очерков о сказочниках «Волшебники приходят к людям», дружбу с Чичибабиным и Галичем — словом, раннеперестроечный набор плюс некоторая советская ностальгия. Очень хорошо уже и то, что о Шарове заговорили вообще. В конце концов, сборник его сказок и фантастики лежит без движения в «Астрели» уже год, предисловие написал Борис Стругацкий, книгу составил Владимир Шаров, которого, слава Богу, никому представлять не надо и который приходится А.И. родным сыном, доказывая, что природа отдыхает на детях далеко не всегда (кстати, почему-то именно у детских писателей эта закономерность срабатывает редко: дети Драгунского — Денис и Ксения — ничем не уступают блистательному отцу, Николай и Лидия Чуковские писали отличную прозу, и как бы я ни относился к братьям Михалковым, бездарями их не назовет и заклятый враг). Теперь, может, дело сдвинется, и сказки его, не издававшиеся двадцать лет, вернутся к читателю; но вопрос о шаровском чуде, о его механизмах остается. Множество читателей моего поколения опознавали свой, так сказать, карасс по цитатам из «Ежиньки» или «Мальчика-одуванчика», но я никогда не задумывался, почему так выходит и в чем вообще шаровское ноу-хау. Я просто читал все, что у него выходило, — не только сказки, разумеется, но и фантастику, и взрослую реалистическую прозу, и воспоминания.

В детстве особенно точно опознаешь все качественное — ребенок, хоть ты его выпори, не станет читать тухлятину, у него собачий нюх на подлинность, до всякой рефлексии. Скажем, дочь моя легко и без всяких понуканий читает Пелевина с девятилетнего возраста, Алексея Иванова — с двенадцатилетнего, а там подоспели Кафка с Акутагавой, тогда как читать девчачьи любовные романы или женские детективы ее не заставила бы никакая сила. Я читал Шарова и плакал над его прозой, совершенно не задумываясь, «как это сделано», и с тех пор не успел задать себе этот вопрос. Попробуем хоть сейчас.

Лет в пятнадцать в сборнике повестей и статей «Дети и взрослые» (вышедшем в 1964 году и почти никем не замеченном — он нашелся в пансионатской библиотеке) я обнаружил изумившую меня тогда повесть «Хмелев и Лида». Это история тяжелораненого, которого забрала домой санитарка. Ей показалось, что она его любит, ее прельщала, так сказать, возможность подвига, и вот она его берет, а между тем никакой любви к нему в этой правильной, насквозь лицемерной советской девушке нет, есть потребность в самоуважении за чужой счет, и только. Сорокалетний майор Хмелев, у которого ноги не действуют, целыми днями лежит пластом в чужом доме, чувствуя, насколько его тут не любят и не хотят. Единственная для него отдушина — разговоры с соседским мальчиком, которому он вырезает игрушки. И вот эта история насильственного, лицемерного добра, столь нетипичная для советской прозы, здорово меня встряхнула — получилось, что самое славное дело, сделанное из ложного побуждения, ничего не приносит, кроме яда. Может быть, здесь корень моей ненависти к публичной благотворительности. Потом Хмелев умирает, Лида переезжает, автор возвращается в город, где все это случилось, смотрит на новостройку, выросшую на месте Лидиного барака, и меланхолически замечает: «Многое изменилось за эти годы». В подтексте — в описании новостройки, в картине нового, более удобного, но уже совершенно лишенного души позднесоветского мира угадывалась, однако, некая подспудная тоска по сороковым: да, полно было насилья и вранья, но хоть представление о подвиге было, а теперь и этого нет, проблема не решена, а просто снята, словно фигурки в недоигранной партии смахнули с доски.

У него было много удивительных рассказов — была и сильная военная повесть «Жизнь Василия Курки», о трех днях из жизни маленького неуклюжего солдатика, погибшего в самом конце войны, и замечательный рассказ «Поминки» о том, как в конечном итоге бессмысленна жизнь даже самых приличных людей, хотя, может, я и не то оттуда вычитывал. Особенно мне

нравилась «Повесть о десяти ошибках», изданная незадолго до его смерти, — воспоминания о московской школе-коммуне МОПШКА, напоминавшей мне любимую с первого класса «Республику ШКИД», но гораздо менее веселую и более лирическую. Проще всего сказать, что меня в его текстах подкупала сентиментальность, на которую я и теперь западаю, потому что в мире ничего особенно хорошего, кроме нее, нет: жалость — дело другое, более грубое, она бывает и высокомерна, и снисходительна, а сентиментальность бескорыстна, хотя бывает по-своему жестока, как, например, у Петрушевской. Но в Шарове трогала меня не сентиментальность, а состояние, которое он запечатлевал лучше всех и тоньше всех чувствовал: тоска городского ребенка при виде заката, та невыносимая острота восприятия, с которой еще не знаешь, что делать. Это теперь бывает только во сне. Тогда какой-нибудь зеленый вечер во дворе, когда все идут с работы, мог буквально свести с ума: двор разрыт, в нем, как всегда летом, переукладывают трубы или мало ли что чинят, и в этих окопах происходит игра в войну. Потом всех постепенно разбирают по квартирам, но прежде чем войти в подъезд, оглядываешься на дальние поля (Мосфильмовская тогда была окраиной), на долгостройную новостройку через дорогу, на детский городок, смотришь на небо и на чужие окна — и такая невыносимая тоска тебя буквально переполняет, ища выхода, что врезается все это в память раз и навсегда. Тоска — слово, так сказать, с негативными коннотациями, но есть «божья тоска», как называла это состояние Ахматова (и тут же радостно подхватил Гумилев): это скорей радость, омраченная только сознанием своей невыразимости, и вообще особенно острое понимание собственной временности. То есть все вокруг очень хорошо, но ты не можешь ни этого понять, ни этого выразить, ни среди этого задержаться. Собственно, все человеческие эмоции сводимы к этой, и вся хорошая литература стремится выразить эти же ощущения, но не у всех получается, потому что забываются детские, простые и ясные термины, в которых это тогда выражалось.

Я скажу сейчас вещь не особенно приятную, но к религии, скажем, это чувство не имело никакого отношения; и скажу даже больше — религия скорее паллиатив, попытка рационально обосновать, мифологизировать, объяснить те «непонятные и сильные чувства», от которых в детстве дрожишь, как аксеновская собачка из знаменитой цитаты. Религия помогает смягчить тоску, но вот что интересно: во сне вера не утешает. Это сейчас просыпаешься иногда от мысли о смерти — и первым делом подыскиваешь утешения: да ну, мало ли, вдруг бессмертие. Дети

бессмертия не знают, не думают о нем, потому что и смерть для них абстракция: еще слишком велик запас, желточный мешок малька, выданный при рождении; еще так много жизни, что в бессмертии не нуждаешься. Однако острота восприятия в этом самом детстве такова, что невозвратимость каждого мгновения ощущается болезненно и ясно. Шаров — писатель безрелигиозный, как и Трифонов, кстати, и на их примере особенно видно, что вся наша нынешняя религиозность — серьезное упрощение, шаг назад, в утешительную и примитивную архаику. Бывает и другая вера, на пороге которой остановился серебряный век, но она в России так и не успела сформироваться. У Шарова все происходит в соседстве или по крайней мере в присутствии смерти — вот почему в его сказках так много стариков, — и взросление представляется трагедией, и уходить из вечно цветущего мира невыносимо обидно. А он все цветет, и контраст этого цветения и нашей бренности тоже впервые постигаешь лет в шесть.

Самая сильная, самая знаменитая сказка Шарова — даже экранизированная, есть кукольный мульт, — «Мальчик Одуванчик и три ключика». Это сказка в духе Андрея Платонова, шаровского друга и частого собутыльника; кстати уж об алкогольной теме, чтобы с ней покончить. Шаров много пил. Есть воспоминания Чуковской: она сидит в гостях у Габбе, и та ей со своего балкона показывает, как долговязый Шаров крадется в кухню к холодильнику, к заветной чекушке, обманывая бдительность семьи. Пил он в основном с Платоновым и Гроссманом, а когда они умерли — в одиночку. Но думаю, что при такой остроте восприятия, в самом деле невыносимой, у него был один способ как-то притупить постоянную лирическую тоску и отогнать мысль о неизбежном конце всего, о загадке, которую мы не разгадаем, о мире, который никогда не станет до конца нашим, «своим»: тут запьешь, пожалуй. Сказки Платонова, думаю я, — самое грустное детское чтение, которое вообще существует на свете: «Разноцветная бабочка» с ее невыносимым рефреном — «Ты опять заигрался, ты опять забегался, и ты забыл про меня» — иного нынешнего ребенка, может, не тронет вовсе, и то сомневаюсь, а на нас она действовала гипнотически, над ней нельзя было не заплакать. Вы ее помните, вероятно, а если не помните, там про мальчика Тимошу, который жил со своей матерью около Кавказских гор, побежал за разноцветной бабочкой и упал в пропасть, и оказался за каменной стеной, «и заплакал от разлуки с матерью». Дальше он вырубал в скале пещеру, и пока вырубал, стал стариком, но мать все ждала и ждала его, и наконец к ней вышел седой старик, который только и мог сказать: «Мама, я

забыл, кто я». И тогда она умерла и отдала ему последнее свое дыхание, и он опять стал мальчиком Тимошей. Не знаю, кем надо быть, чтобы написать такую сказку, и не собираюсь расшифровывать ее, знаю только, что все платоновские сказки — в том числе и вовсе уж невыносимая, слезная «Восьмушка» — пронизаны такой тоской по матери, такой нежностью к ней, что ничего подобного я во всей мировой литературе не встретил. Советская литература была во многих отношениях ужасна, но в одном прилична: семья в ней была святыней, мать — доброй хозяйкой мира, и этот культ матери, ненавистный воинственным апологетам державности, причудливым образом сохранился даже и в почвенничестве. (Заметим, кстати, что в современной молодой литературе родители как бы отсутствуют вообще или только мешают — это и есть лучший показатель нашего озверения.) Эта мать из сказок Платонова и Шарова не имеет, конечно, ничего общего с суровой Родиной-матерью — она ей скорее из последних сил противостоит, защищая свое дитя. У Шарова в «Одуванчике» все еще горше — там мальчика в одиночку растит бабушка, старая черепаха. Интересно, что меня в детстве совершенно не заботил вопрос, как это у черепахи родился человеческий внук и где, собственно, его родители. Сына моего эта проблема тоже не занимает. У Шарова все органично — старушка похожа на черепаху, он взял и оживил метафору, и все работает. Черепаха растит мальчика, а потом настает волшебная ночь, единственная во всем году, когда мальчику предстоит увидеть всю свою будущую судьбу и пройти через три испытания. Эти испытания, в общем, довольно примитивны, Шаров вообще не слишком изобретателен по части сюжетов, он берет прямотой и интонацией, поэтической, тяготеющей уже к верлибру — и в сказках у него много такой, говоря по-кабышевски, «стихопрозы». Вот мальчику вручаются три ключика, выкованных гномами, и он пускается в путь. Зеленый ключик — от волшебного леса, в котором для него поют зяблики и течет ручей с вкусной водой (там замечательно, как белка ударила хвостом по кочке — ударила «чуть-чуть, чтобы кочке не было больно»). Но мальчик видит сундук с зелеными камнями — и бежит открыть его первым, зеленым ключиком, хотя мог бы открыть им лес и остаться там в союзе с белками, кочками и зябликами. А в зеленом замке у него ключ сломался, и все исчезло. Дальше он встретил девочку с красным замочком на шее, мог открыть этот замочек, но предпочел сундук с красными камнями. А потом — вот здесь настоящий Шаров — он увидел… но тут уж надо цитировать.

«Кругом росла одна лишь жесткая, сухая трава. И в небе

горела белая звезда.

Подняв голову, Мальчик Одуванчик увидел под звездой длинную — без конца и края — высокую белую стену, сплошь оплетенную колючей проволокой. Посреди стены сверкали так, что было больно смотреть, алмазные ворота, закрытые алмазным замком. Изнутри на стену вскарабкивались старики, женщины и дети, они молили:

— Открой ворота, чужестранец. Ведь у тебя есть алмазный ключ. Мы уже много лет погибаем без воды и без хлеба. Открой.

Рядом с воротами стоял прозрачный сундук, доверху наполненный невиданно прекрасными алмазами и бриллиантами.

— Открой! — повторяли одно это слово женщины, старики и дети, карабкаясь на стену. Они срывались со стены и снова карабкались. Они были изранены, из ран текла кровь — ведь стену, всю сплошь, опутывала колючая проволока. — Открой!

Мальчик Одуванчик шагнул к воротам. Конечно же, он шагнул к воротам.

Но в это время к сундуку бросились стражники с алебардами. И мальчик подумал: „Утащат сундук, а там ищи-свищи… Нет уж…“

Так вот, оказывается, почему он не открыл алмазные ворота в бесконечной белой стене.

— Потерпите! — кричал он, торопливо открывая сундук. — Пожалуйста, потерпите немного.

Он так торопился, что, конечно, сломал ключ — тот, алмазный.

А когда он поднял крышку сундука — устало и почти нехотя, — он увидел, что там не бриллианты, а очень красивые и блестящие, да, очень красивые капли росы.

И звезда на небе погасла.

А над сухой травой слабо раздавался крик: „Открой! Открой!“»

Это не бином Ньютона, конечно, хотя для 1974 года опубликовать сказку про колючую проволоку и стражников с алебардами уже и так не самая простая задача; но дело ведь не в каком-нибудь там протесте против тоталитаризма и даже не в той редкой взрослой серьезности, с которой Шаров рассказывает свои сказки. Дело в том, как бесстрашно он заставляет ребенка испытать действительно сильные и трагические чувства — и не дарит ему никакого, даже иллюзорного утешения. Дальше-то мальчик возвращается к доброй бабушке-черепахе, возвращается стариком, как платоновский Тимоша, и она поит его теплым молоком и укладывает спать, а рассказчик провожает в путь

собственного сына, потому что опять пришла та самая весенняя ночь, когда даже крот видит весну. И у рассказчика нет никакой уверенности, что его мальчик сделает правильный выбор.

А я вам, друзья мои, скажу больше — я далеко не уверен, что этот правильный выбор существует, и что ключики у Мальчика Одуванчика не сломались бы в трех правильных замках. Девочка вызывает особенные сомнения. Шаров не силен в морализаторстве, он не сулит победы, и даже правильные, высокоморальные поступки — какие, например, совершает Лида в упомянутой повести — далеко не всегда ведут ко благу. Шарову важны не убеждения, а побуждения: сострадание, умиление, жажда понимания. И все это у него подсвечено не скепсисом (скепсис безэмоционален, бледен), а жарким детским отчаянием. Все напрасно, у нас никогда ничего не получится. Гномы так же будут ковать свои ключи, одна весенняя ночь будет сменять другую, а мы не откроем ни одного замка, и все, что можно с нами сделать, — это над нами поплакать.

Пресловутая сентиментальность советской детской литературы (и музыки, и кинематографии) высмеивалась многократно и желчно: вот, стояла империя зла, а детей в ней пичкали сутеевскими белочками-зайчиками. У нас вообще в девяностые господствовал такой дискурс, что вроде как культура при такой-то нашей жизни не только спасительна, но даже оскорбительна. Типа сидеть в навозе и нюхать розу. Очень скоро, однако, выяснилось, что весь наш выбор — это либо сидеть в навозе с розой, либо делать то же самое без нея. Сентиментальность, культ матери, культ сострадания — пусть даже не имевший отношения к реальности — был лучшим, что вообще имелось в СССР, это было оплачено всей его предшествующей железностью, в этом была поздняя старческая мудрость и справедливость, и все это погибло первым, а СССР благополучно возродился. Сказки Шарова — явление старческой культуры, признак заката эпохи, которая уже может позволить себе быть милосердной; наверное, эта культура в самом деле — сделаем видимую уступку всякого рода мерзавцам — не особенно мобилизовывала детей и даже, если вы настаиваете, растлевала их. Ведь им предстояла реальная жизнь, борьба за существование, а им беззубо внушали, что надо быть добрым и любить маму. Тогда как культ мамы и вообще культ женственности плодит неправильных мужчин (подобную мысль я нашел как-то даже у Лимонова, и готов был уже поверить, но потом прочел его дивный рассказ «Mothers' day» и убедился, что он любит мать, как все нормальные люди). Я не буду со всем этим спорить — скажу лишь, что архаика никого никогда не спасет, что нежность и

сентиментальность суть проявления высокоразвитого сознания, что инфантилизм лучше раннего цинизма, а книжные дети приносят Отечеству больше пользы, чем культивируемые этим Отечеством малолетние преступники. Даже и атеизм Шарова — или по крайней мере отсутствие Бога в его мире — представляется мне свойством все той же высокоразвитой культуры: тонкие и поэтичные шаровские сказки не нуждаются в сказках государственных, навязываемых. А к христианству читатель Шарова приходит и так — только личной, а не церковной дорогой; и не думаю, что этот результат хуже.

Еще Андерсен показал, что сказка обязана быть грустной и, пожалуй, даже страшной: не то чтобы ребенка с его жизнелюбием и детской жестокостью надо было нарочно «прошибать» чем-то ужасным, но просто ребенок чувствует ярко и сильно, а потому и искусство, с которым он имеет дело, должно быть сильным, как фильмы Ролана Быкова с их прямотой, как сказки Платонова и Шарова, как детские стихи Некрасова. Шаров действительно сочинял очень грустные истории. Но помимо этой грусти и милосердия, помимо тех безусловно тонких и высоких чувств, которые он внушал, в его детской и взрослой прозе жило чувство непостижимости и необъяснимости бытия, бесплодности всех усилий, неизбежности общей участи. Была у него прелестная сказка «Необыкновенный мальчик и обыкновенные слова» — о том, как мальчик поклялся не говорить больше обычных и скучных слов, а только какие-нибудь исключительные, еще небывалые. Скажем, при виде падучей звезды он кричал: «Ауалоно муэло!». Но потом оказалось, что для всего на свете уже подобраны обычные слова, и если вслушаться в них — они прекрасны. Больше того: слов мальчика никто не понимал, а обычные слова позволяли людям худо-бедно преодолевать кошмар одиночества. И тогда он заговорил простыми словами, и нашел в них немало увлекательного; не думаю, что с этим выводом стоит согласиться (в конце концов, это еще и отличная метафора русского футуризма и прочей прекрасной зауми), но что здесь точно описан путь всякой плоти — грех сомневаться. Все именно так и есть. Порывы к тому, «чего не бывает», плохо кончаются, и рано или поздно приходится смириться с тем, что есть; но тот, кто не знал этих порывов, не вырастет человеком.

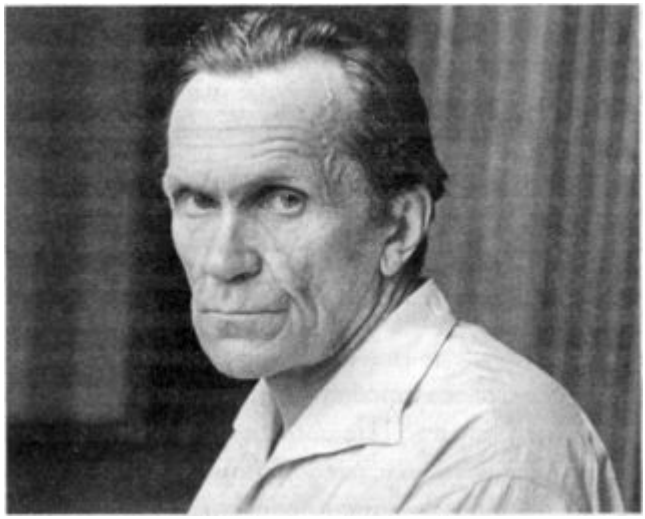
Я все думаю, почему его простые слова так действовали? И отвечаю себе: потому что он точно знал, повоевав и всякого навидавшись, какова бывает жизнь; в его сказках нет сказочных превращений, и добро не побеждает зла, а если побеждает, то временно. У него была удивительная фантастическая повесть «После перезаписи», в которой молодой ученый научился

считывать чужие мысли с помощью хитрой машинки; вот он считывает мысли щуки, совсем молодой, почти малька. «Я хочу съесть карася!» — думает щука. Вот она постарше, поопытнее: «Я хочу съесть карася!!!». А вот роскошная зрелость мощной особи: «ЯХОЧУСЪЕСТЬКАРАСЯЯХОЧУСЪЕСТЬКАРАСЯЯХОЧУСЪЕСТЬКАРАСЯ». Не надо иллюзий, щука останется щукой. У нее не появится никаких других мыслей. Мир таков, каков есть, он состоит из данностей. Единственное, что может сделать в нем человек, — это посильно разгонять, протаивать своим теплым дыханием ледяную толщу; и пренебрегать этой возможностью — сказать человеческое слово, рассказать чувствительную сказку, утешить ближнего и поплакать над его участью, — ни в коем случае не следует, потому что никаких других чудес нет и не предвидится.

Я понимаю, что такие сказки возможны только на закатах империй. Но переиздавать их надо, потому что и на руинах империй рождаются хорошие дети.

Тем же, кто посмеется над шаровскими нежностями, как всегда смеются плохие дети над хорошими, маскируя свой страх перед ними, — я могу сказать только одно… а пожалуй, что не скажу и этого. «Арбузио огурецио» — как заканчивал Шаров свои сказки, когда ему лень было прописывать в финале слишком очевидные вещи.

ИМЕЮЩИЙ ПРАВО
Варлам Шаламов (1907—1982)



Вероятно, русская литература — которую в этом смысле трудно удивить — не знала более страшной биографии: Варлам Шаламов был впервые арестован в 1929 году за распространение ленинского «Письма к съезду», отсидел три года на Вишере, вышел, сел в 1937 году как троцкист, получил пять лет, в лагере похвалил в каком-то разговоре эмигранта Бунина и накануне освобождения получил еще десять; в пятьдесят первом был расконвоирован, но уехать смог только в пятьдесят третьем, с пятьдесят четвертого жил под Москвой, с пятьдесят седьмого — в Москве, печатался чрезвычайно скупо, а когда рассказы попали за границу, вынужден был в 1972 году написать отречение в «Литературной газете» («проблематика „Колымских рассказов“ давно снята жизнью»). Из-за этого отречения поссорился с любимой женщиной, остаток жизни прожил один. Страдал болезнью Меньера, приводящей к внезапным припадкам дурноты, головокружениям, обморокам, нарушениям зрения, слуха и координации. В семьдесят девятом был помещен в литераторский дом престарелых в Тушине. Там ослеп и оглох, закапывал себе в глаза зеленку, путая ее с глазными каплями, прятал в подушку сухари, никого не узнавал. Из дома престарелых его перевезли в интернат для психохроников, откуда живыми не выходят. Привязали к стулу и так везли, в январе, в мороз. Одели плохо, он простыл и умер от воспаления легких 17 января 1982 года, в год первого полного издания «Колымских рассказов» за границей

(однотомник, правда, вышел в Лондоне в 1978 году, когда Шаламов уже почти ничего не видел).

Пытаешься отыскать какие-то проблески счастья в этой судьбе — и не можешь. Шаламов отучил от такого взгляда на вещи: отыскивать золотые крупицы — уже компромисс, попытка адаптировать жизнь, раскрасить ее до состояния переносимости. А этого нельзя, это бегство. В «Колымских рассказах», состоящих из шести самостоятельных сборников, нет ни единого оптимистического — да что там, ни одного хоть сколько-то утешительного, даже об освобождении сказано так, что не расслабишься. Описывая душный переполненный вагон, где все давятся, орут и грызутся, Шаламов замечает, что он-то и запомнился ему как первое счастье, «непрерывное счастье воли»; но если ЭТО видится счастьем — ясно же, от какого минуса отсчитывает человек? Шаламов в одном из стихотворений писал, что вынес все, что можно вынести, — и не преувеличивал. В разоблачении этих ужасов он шел все дальше, в первых рассказах еще как-то щадил читателя, «делал литературу», выводил себя под чужими именами — впоследствии отказался от всякой беллетризации, часто повторялся, вдалбливая одну и ту же мысль, фиксировался на физиологии, переходил все границы, к которым привыкла целомудренная русская литература, ничего не стеснялся, докапывался до камня, до мерзлоты, до последней правды, отбрасывал любые утешения. У голодного человека нет ни иллюзий, ни абстракций. Он хуже зверя, ибо у зверя до последнего цел инстинкт, а тут и инстинкта нет: всем все равно. Последней умирает не надежда, а злоба. Злоба — самое живучее из чувств, Шаламов повторяет это несколько раз.

Он высказал некоторые вещи, за которые полагалось бы, я думаю, благодарить его вечно — чего стоит хотя бы мысль о проклятии физического труда, о том, что любить его невозможно и что проповедь этой любви есть омерзительная, циничная ложь. Или столь же крамольная мысль о том, что интеллигенция ни перед кем ни в чем не виновата и навязанный ей комплекс вины — такая же мерзкая спекуляция, как воспевание радостей труда. Или фраза о том, что лагерь с начала и до конца есть полное и абсолютное зло, растление, потому что страдание еще никого не сделало чище, а проповедники очистительной и воспитательной роли страдания заслуживают того, чтобы вечно проверять свою теорию на практике. Или, наконец, потрясающие по силе ненависти «Очерки преступного мира», сорвавшие с блатоты все и всяческие маски, флер романтики, нимб героизма… Тут уж всем досталось за романтизацию блатных — от Горького до Сельвинского, от Каверина до Инбер. Ласковое блатное зверство

описано у Шаламова с той же степенью пластической убедительности, с такой физической достоверностью, с какой описывал он разве что муки голода — и после чтения Шаламова действительно хочется немедленно отрезать кусок хлеба и жадно сожрать, наслаждаясь хоть этим правом. За все эти вещи, повторяю, следовало бы его поблагодарить низким поклоном, но почему-то я встречал в своей жизни очень мало читателей, благодарных Шаламову. Человек пять, не более. Зато тех, кто его ненавидел, — сотни. Однажды мне случилось обсуждать новую книгу Солженицына с одним из талантливейших поэтов-ровесников. Солженицына он боготворил с юности. Я спросил о Шаламове. «Писатель с отмороженными мозгами», — прошипел друг сквозь зубы. Чувствовалось, что Шаламов уязвил его лично. И это чувство личной уязвленности каждый из нас хоть раз да испытал: мы злы на Шаламова за нанесенную нам травму — и полный, сознательный, демонстративный отказ ее уврачевать. Ладно бы нам ее наносила Петрушевская, тоже любящая поставить вопрос о смысле жизни после особенно физиологичного сюжета, но тут хоть можно отбояриться иронией: да ладно, она пугает, а мне не страшно. Сама небось жива-здорова, рисует розочки. Но Шаламов пугает, потому что имеет право. За ним стоит личный опыт, на этом опыте настаивает каждая его строчка. От него не отмахнешься — у него на все один ответ: вы этого не пережили, а я пережил. Это пережить нельзя, и потому никто не сможет верифицировать мой опыт, но я выжил, чтобы рассказать, и потому вы будете верить мне и только мне. Шаламов говорит не просто от имени миллионов погибших, но в некотором смысле от имени сверхчеловека, потому что человек не может выйти из ада; его выводы не подлежат обсуждению, а чтобы спорить с ним — надо как минимум обладать сравнимым опытом. Ни Чечня, ни Афганистан, ни советские лагеря семидесятых годов, ни блокада Ленинграда, ни смертельная болезнь такого права не дают: Шаламов в своей прозе сделал все возможное, чтобы внушить абсолютность и предельность пережитого им кошмара. Жутко звучит, если вдуматься: единственный писатель в мировой литературе, которому нельзя возразить. Тоталитаризм в чистом виде. Даже с Данте можно спорить — все мы знаем, что ни в каком аду он не был; а Шаламов — был. С ним могут полемизировать только мертвые — иначе его опыта никак не превысишь; нет морального авторитета, позволяющего критиковать «Колымские рассказы». Допустим, православные критики Шаламова, а таких много — попытаются его третировать с высоты пережитого ими религиозного откровения. Очень хорошо, с ледяным спокойствием отвечает

Шаламов, а где у вас гарантия, что вы, со всей вашей верой, не стали бы в пережитых и описанных мною обстоятельствах жрать человечину, закладывать начальству доходяг, чесать пятки ворам, отрекаться от Бога и родни, убивать за горбушку? Нет таких гарантий. Поэтому слушайте молча.

И тут возникает вопрос о цели, который вообще-то в таких случаях задавать не принято. Ну самое простое объяснение — «чтобы это не повторилось» — отбросим сразу, потому что оно не работает. Это уже повторилось — в Камбодже, скажем, — и никакие рассказы Шаламова никого не остановили, потому что их там не читали. И в России — положа руку на сердце — все это может повториться запросто, сколько бы мы себе ни внушали, что Интернет сделал закрытое общество столь же невозможным, как ядерная война. Не будем обольщаться: ядерная война возможна, а закрытое общество и подавно, и львиная доля нашего ужаса перед шаламовской прозой определяется именно тем, что в эту ее гипотетичекую функцию — «предотвратить повторение» — никто в России не верит ни секунды. Читательский ужас тем и подогревается, что каждый шаламовский читатель прикидывает все прочитанное на себя — и понимает, что не выдержит. Выдержать нельзя, Шаламов внушает это с тем же упорством, с каким, помнится, набоковский Фальтер уверял художника Синеусова («Ultima Thule») — мол, его тайна немедленно убьет любого, кто в нее проникнет. Если вы до сих пор не сломались, значит, вас плохо ломали, повторяет Шаламов каждой новой страницей. Ломаются все. И любой читатель отлично знает, что отнять у него свободу, права, доброе имя, работу, жизнь при всякой власти остается делом одной секунды. Вряд ли какая-нибудь литература, хотя бы и высочайшей пробы, изменит эту ситуацию, являющуюся одним из условий исторического бытия России как таковой. Но если не ради предотвращения — зачем он пишет?

Ведь естественная реакция всякого нормального человека была бы — нет, не забыть, но как-то, что ли, смягчить. Отыскать утешения. Придумать душеспасительный вывод — люди, мол, в любых условиях способны сохранить в себе человеческое и даже нравственно усовершенствоваться вследствие пеллагры. Закопать глубоко в память, в область сомнительного и как бы не бывшего, все самое мучительное и физиологичное, то, о чем неприлично говорить и думать, все, чего в XX веке быть не может… Шаламов поступает ровно наоборот. Он говорит с читателем о самом чудовищном, отвергая милосердные свойства памяти — амнезию, избирательность… Чего ради? Или в этом заключается единственная возможная аутотерапия — рассказать, выбросить из

себя и тем избавиться?

Это тоже верно, потому что Шаламов сам о себе сказал: я, мол, человек злопамятный, добро помню сто лет, зло — двести. Такие люди, пока не отомстят, жить не могут. А Шаламов мечтал о мести, об этом — едва ли не сильнейшие его стихи: выпить из черепа врага, а там и умереть не жалко. Стало быть, он этими рассказами мстит. Но — кому именно? Вертухаи не читают прозы, десятники не мучаются совестью, Сталин умер, Берию расстреляли. Многие из тех, кто Шаламова арестовывал, судил и мучил в лагере, пошли его же путем — такие истории он приводит часто, с особым злорадством. Мстить Богу? Но какое дело Богу до литературы, и вообще отбросим эти красивые слова. Шаламов в Бога не верит, на это у него тоже есть право, он сын священника, которому для спасения от голодной смерти пришлось разрубить и продать собственный крест. Об этом — рассказ «Крест», единственный текст Шаламова, в котором сострадания больше, чем ненависти, потому что речь идет о родителях. Может быть, Шаламов мстит литературе как таковой, всему традиционному русскому идеализму, романтическим представлениям о блатных, да и о человеке вообще? Это будет уже ближе к истине; но местью, конечно, его интенции не ограничиваются — именно потому, что отомстить никому нельзя, и Шаламов это знает. То, что случилось с ним и с миллионами других, — не отмщаемо, ибо непоправимо. А вот изменить концепцию человека — на это Шаламов замахивается, для этого он сделал больше многих. Это задача, ради которой можно пойти и на такое беспрецедентное унижение, как рассказ о собственной деградации, деменции, о собственном медленном распаде, прямом расчеловечивании, глубочайшем унижении: Шаламов не побоялся рассказать о себе все, о чем обычно умалчивают, чтобы заработать право, главное свое право, чтобы под его правду о человеке нельзя было подкопаться.

Правда же эта, невыносимая для просветителей, убийственная для благотворителей, опровергающая все идеалы миссионеров, заключается в том, что никакого человека с большой буквы нет, есть грязное и злое животное, и тончайший слой культуры, которым эту животность пытаются прикрыть, рвется при первом испытании. К трем лагерным «не» — «не верь, не бойся, не проси», по которым живет вся Россия, — он добавил новые бесчисленные запреты: не люби, не жалей, не прощай, не сострадай, не снисходи, не надейся, не плачь, не смейся… Все, что делает жизнь хоть сколько-то переносимой, а человека — хоть сколько-то человеком. И пойди ему возрази: ведь он видел, как вся эта шелуха слетала с людей. Ты рот открываешь, чтобы робко

предположить иные возможности, а он ревет: че-во?! Вы в трюме парохода, идущего с материка, блевали трое суток во время шторма?! Нет? Молчать!

Как любить такого писателя?

Шоу, чьи парадоксы были поциничней уайльдовских, заметил как-то, что Уайльд вышел из тюрьмы ровно таким же, каким попал туда, и это, в общем, справедливо — человек не перерождается в результате страданий, тайный генетический код личности так же неизменен, как отпечаток пальца, меняются только механизмы мимикрии. Уайльд и до тюрьмы сострадал несчастным и ненавидел насилие, откройте любую из сказок. Страшно сказать, но ведь Шаламов и до Колымы отличался абсолютной бескомпромиссностью, железной волей, фанатизмом — лагерь его не изменил в этом отношении; такой, если сломается, умрет сразу. И шаламовские представления о человеке еще до лагеря были не особенно лестными — не то он сломался бы еще в Вишере, со своим-то бессолнечным, абсолютно трагическим мировосприятием. Если прочесть «Четвертую Вологду» или «Вишеру», можно увидеть, что его мир до всякого лагеря был безрадостен, аскетичен, а взгляд — придирчив и недоверчив; со своей правдой о человеке Шаламов пришел в лагерь, а не вышел из него. Весь лагерный опыт лишь укрепил его в этой уверенности — и, так сказать, легитимизировал ее, дал автору статус пророка. Любой, кто написал о лагере нечто иное — скажем, Фрид, или Домбровский, или сам Солженицын, — по шаламовской логике просто меньше страдал. Тюрьма вообще выполняет в русской литературе — начиная с «Записок из мертвого дома» — интересную миссию: верифицирует сказанное. Человек сидел, а стало быть, знает, что говорит. Каждый использует свой тюремный опыт для подкрепления собственной — априорной, сложившейся до всякой тюрьмы, — концепции мироздания. В заключении человек не меняется — напротив, становится тем, кем был с самого начала. Достоевский и Солженицын стали там великими религиозными писателями, Фрид и Домбровский — веселыми и стойкими гуманистами, мало верящими в религиозные утешения, но открывающими в человеке неисчерпаемые запасы прочности; Наум Ним, чья тюремная проза достойна стать в один ряд с шаламовской по изобразительной мощи, вынес оттуда веру в самоубийственность любого конформизма, Марченко — благодарность к интеллигенции и неофитскую веру в культуру, Синявский описал лагерь как страшную русскую сказку, Даниэль — как жестокое, но живущее по строгим правилам мужское сообщество, вроде воинского или пиратского (Штильмарк вообще создал там пиратскую сагу, где

во флибустьерских нравах легко угадываются блатные). Шаламов использовал свой нечеловеческий опыт как иллюстрацию своего нечеловеческого взгляда на вещи, сложившегося задолго до ареста и вполне логичного для человека двадцатых годов: старый человек должен быть уничтожен. Узнаете? «Блатной мир должен быть уничтожен» — последняя фраза «Очерков преступного мира». Уберите «блатной», поставьте «старый» — тоже вечно романтизируемый, ностальгически приукрашиваемый… Антропологическая революция — вот чего взыскует Шаламов; он страстно мечтает о человеке, который сможет обходиться без любви, надежды, сострадания, помощи, культуры… Все отсечь. Оставить Криста — его протагониста, который всем, взыскующим совета, прежде всего советует оставить надежду. Шаламову лагерь дал право отрицать человека как такового и непримиримо требовать чего-то иного: издали ему таким сверхчеловеком казался Пастернак, но вблизи, кажется, разочаровал.

Никому, кроме Шаламова, такого пафоса не простили бы: русская литература всегда была человечна и тем гордилась. Но ему не очень-то нужно прощение, он заранее выварился во всех котлах, а потому смог сказать свою правду, бескомпромиссную, как приговор трибунала. Человек, вернувшийся с Колымы, уж как-нибудь может не бояться полемики, критики и даже забвения. Плюс к тому никто, кажется, не оспаривает его огромного литературного дара: сама концепция «сверхлитературы» — или «сверхпрозы», — подхваченная впоследствии Адамовичем и Алексиевич, не могла бы существовать без шаламовского художественного результата, убедительного для любого скептика. Есть вещи, о которых литература не имеет права говорить: нужно что-то иное. Абсолютно беспристрастное свидетельство. Проза, голая, как зэк в лагерной бане, как заключенные Освенцима, сваленные в хлорную яму. Проза, отказавшаяся от всего прозаического, о людях, лишенных всего человеческого. Шаламов это сделал, и это оказалось чрезвычайно сильно. Пусть эмоции, вызываемые его прозой, суть эмоции довольно простые, «первого порядка», а настоящую цену имеют, на мой взгляд, только более сложные — умиление, жалость, нежность, благодарность, бескорыстный восторг, но ударить по голове можно и лопатой, предметом простым и надежным. Катарсиса такая литература не предполагает, но отвращение к человеческой природе внушает стопроцентно и не обещает никаких утешений типа «Автор все это прошел и остался человеком». Не остался. В русской литературе XX века всего две книги, авторы которых не описывают, а на собственном примере демонстрируют, что такое распад растоптанного человека: «Вторая книга» Надежды

Мандельштам и «Колымские рассказы» Шаламова. У Шаламова особенно наглядны этапы постепенного разрушения личности — в «КР-2» случаются оборванные фразы, необоснованные инверсии, бессмысленные повторы, композиционные провалы, бормотание безумца. К семьдесят второму году он был руиной и не побоялся сделать себя еще одной, самой наглядной иллюстрацией главного тезиса: проект «Человек» надо закрывать.

Правда, в Европе был писатель, очень на Шаламова похожий и все-таки отличный от него в главном: поляк Тадеуш Боровский, автор книг «Прощание с Марией» и «У нас в Аушвице». Там то же неверие в человека и тот же отказ от любых утешений — но Боровский пошел дальше: он каждого выжившего поставил под подозрение. Раз выжил — значит, кого-то предал или чем-то поступился. С таким мировоззрением жить было нельзя, и он, уцелев в Освенциме, не уцелел в аду собственной концепции: выбросился из окна в неполных двадцать восемь лет. Шаламов поставил под сомнение всех, кроме себя, но в конце концов изобразил ад собственного безумия, так что кончил, в сущности, тем же, просто Боровский не дожил до интерната психохроников.

Странно, что в сегодняшней России Шаламов оказался востребован: его экранизировали, сделали сериал «Завещание Ленина» — несколько более мастеровитый, чем обычная телепродукция (как-никак Досталь), но не дотягивающий, конечно, до шаламовской антиэстетики, до его чудовищной точности и ледяной ненависти. Это продукция уровня «Штрафбата», предыдущей работы Досталя, которую от неожиданности перехвалили, даром что она очень ходульна и безвкусна. А понадобился сегодня Шаламов, как ни странно, для очередного развенчания русской революции — картина ведь называется не «Гнусность Сталина», а «Завещание Ленина». Вот оно, получается, завещание-то. Вот что Ленин-то нам оставил, вот к чему с фатальной неизбежностью приводят любые попытки изменить общество и человека. То есть дихотомия наконец сформулирована: либо любите такую стабильность, какая есть, либо будет вам ГУЛАГ. Авторам невдомек, что ГУЛАГ и есть изнанка стабильности: пока ТУТ была стабильность, ТАМ была Колыма. Шаламов привлечен для иллюстрации тезисов, стопроцентно ему враждебных: он весь стоит на жажде полной и окончательной революции, которая отменила бы прежнего человека как он есть, а с помощью его дикого, неинтерпретируемого в человеческих терминах опыта нам доказывают именно абсолютность и безальтернативность этого самого человека: шаг влево, шаг вправо — ГУЛАГ.

То есть и после смерти не повезло.

ЦЫГАН
Юрий Домбровский (1909—1978)



Бросается в глаза некая двусмысленность, половинчатость, странность положения этого автора в русской литературе. Домбровский — один из самых сильных прозаиков XX века, что по нашим, что по западным меркам; он написал достаточно — и на достаточном уровне, — чтобы числить его в первых рядах. «Факультет ненужных вещей» печатался во время перестройки одновременно с «Жизнью и судьбой», «Доктором Живаго», «Колымскими рассказами» — и не только не терялся на этом фоне, но во многих отношениях выигрывал. Стихи Домбровского, немногочисленные — общим числом до полусотни — и крайне редко издаваемые, заставляют говорить о нем как об оригинальнейшем поэте, сочетающем балладный нарратив с отважным метафорическим мышлением (обычно уж одно из двух — либо человек умеет рассказывать истории, либо у него все в порядке с образностью). Публицистика его, филологические изыскания и рецензии написаны увлекательно и уважительно, что опять-таки в нашей традиции почти несочетаемо. При этом он был силач, женолюб и алкоголик, человек большой доброжелательности и внутренней свободы. В общем, у него как-то все очень хорошо. Я назвал бы его — наряду с еще двумя-тремя авторами — своим идеалом писателя и человека.

И в совокупности все это привело как раз к традиционному местному результату: отсутствие главной составляющей отечественного успеха, а именно потаенной или явной

ущербности, привело к странному, полулегальному существованию, к полупризнанию, к пылкой любви немногих и почтительному равнодушию большинства. Никого не хочу побивать Домбровским, он бы этого не одобрил, но: Гроссмана знают не в пример лучше и уважают больше, говорят о нем с придыханием, хотя сыпучая, по-аннински говоря, проза «Жизни и судьбы» с демонстративной толстовской претензией не идет ни в какое сравнение с горячей и густой живописью «Факультета» или «Хранителя древностей», с их очаровательной иронией и действительно внезапными, в отличие от гроссмановских, эссеистическими обобщениями. Человеконенавистническая и безбожная, беспощадная к читателю проза Шаламова вызывает исключительно сильные чувства, но и самый ярый поклонник Шаламова готов усомниться в их душеполезности, тогда как Домбровский к читателю милосерден, он умудрился о следствии и тюрьме тридцать седьмого написать смешно, а на ужаснейшем не стал сосредоточиваться, хотя ничего не забыл («И с многим, и очень со многим, о чем и писать не хочу»); иногда мне кажется даже, что эмоции, вызываемые рассказами и романами Домбровского, — умиление, восторг, гордость за человечество — более высокого порядка, чем шаламовская ледяная антропофобная ненависть. Статьи и рассказы Домбровского о Шекспире — в особенности блестящая аналитическая работа, адресованная итальянским читателям, — должны бы померкнуть на фоне пастернаковских штудий, но не меркнут, ибо особенности шекспировской стилистики с ее коренным британским сочетанием грубости и тонкости, неотесанности и барочности, избыточности и прицельности отслежены у него даже нагляднее и не уступают пастернаковскому открытию о шекспировском ритме. Но все эти авторы о Домбровском либо не знали, как Пастернак, либо уважали его несколько вчуже, как Шаламов: иногда начинает казаться, что нехарактерное признание из гениальных стихов 1957 года — «И думаю: как мне не повезло!» — не временная слабость, а вполне объективный диагноз. То есть даже если он так думал в немногочисленные и худшие свои минуты, то у него были все основания, и применимо это не только к его человеческой судьбе (две отсидки, травматическая эпилепсия, в конце концов его, семидесятилетнего, убили в подстроенной драке), но и к литературной, посмертной. Ведь как увлекательно читать Домбровского, какая интересная книга тот же «Факультет» с его подробным и веселым прослеживанием кафкианской логики процессов, с его ослепительными красавицами и философствующими стариканами, с алма-атинским солнцем,

щедро и жарко освещающим все на этом огромном полотне, — но многие ли его толком читают? Поистине, в русском читателе есть скрытый мазохизм: он не доверяет тому, что интересно, ему непреодолимые препятствия подавай. Много ли в русской прозе таких рассказов, как «Леди Макбет» или «Ручка, ножка, огуречик»? Много ли в русской поэзии таких стихов, как апокриф «Амнистия», которую почти невозможно не запомнить наизусть с первого прочтения? А теперь вспомните, часто ли вы слышали и читали о Домбровском в последнее время, много ли знаете о его судьбе и видели ли хоть одну филологическую диссертацию либо биографическую книжку, посвященную ему.

Я думаю, тут дело вот в чем. Путь Домбровского в русской литературе очень уж отделен, нетипичен, эволюция его пошла по непредусмотренному сценарию, он из другой парадигмы, что ли, — не варяг, не хазар и не коренное население, если возвращаться к собственной терминологии, — и отсюда становится понятна одна его навязчивая идея, к которой он возвращался в старости. Правда, в его случае и о старости можно говорить с натяжкой — как многие лагерники, он словно законсервировался: зубов лишился еще к сорока, а волосы оставались черные, как вороново крыло, и не редели, выпить мог больше любого молодого собеседника и дрался безжалостно. Так вот, в замечательной статье Марлена Кораллова «Четыре национальности Юрия Домбровского» утверждается, что в конце пятидесятых, после возвращения, Домбровский называл себя русским (прежде — то иудеем, то поляком). А в семидесятые развивал экзотическую версию о своем цыганстве, сочинив для нее вдобавок метафизическое обоснование в статье «Цыгане шумною толпой» (он подрабатывал популяризаторскими текстами для АПН). Там цыганство заявлено как позиция, замечает Кораллов, — позиция принципиально третья: цыгане — не коренные и не пришлые, и не участвуют в их вечном споре. Цыгане — везде. Они вольные певцы, да вдобавок «робки и добры душою», что не мешает им понемногу конокрадствовать. В «цыганы» Домбровский справедливо зачислял Пушкина, отчасти Толстого и Лескова.

Вероятно, его убежденное «русачество» пятидесятых имело примерно ту же природу, что окуджавское намерение вступить в партию в 1956 году: обоим показалось, что Россия наконец выходит на ровную и светлую дорогу, прошлое прошло, можно будет жить и т. д. Для нормального, неподпольного человека соблазн «труда со всеми сообща и заодно с правопорядком» всегда актуален. И Окуджава, и Домбровский очень быстро все поняли. Окуджава радовался, когда первичная (писательская)

организация в 1972 году его исключила из КПСС, и огорчался, когда горком испугался и писательского решения не утвердил. Домбровский в семидесятые снова перестал называть себя русским и придумал легенду о далеких цыганских корнях. Я думаю, здесь корень проблемы, то есть в самом деле некий третий путь. Приняв национальность — вещь невыбираемую и, в общем, вторичную — в качестве этической метафоры, мы обозначим неповторимую особенность Домбровского: его эволюция, его реакция на нечеловеческий и зачеловеческий опыт идет не по традиционным местным сценариям, которые представлены в наиболее наглядном варианте Солженицыным и Шаламовым. Путь Солженицына — вывод о благотворности страдания и в конечном итоге о необходимости сильной государственности; добро должно быть сильно, чтобы не повторилось чудовищное советское зло; альтернатива Ленину — Столыпин; альтернатива варварской модернизации — добрая консервативная архаика (у нее свои риски, но Солженицын предпочитал их не замечать). Путь Шаламова — уверенность в том, что лагерный опыт не может быть благотворен ни в каком отношении; любая государственность есть насилие и мучительство; человечество — проект неудавшийся (об этой радикальной жажде обновления — культурного, религиозного, даже и антропологического — мне приходилось уже писать применительно к Шаламову, и эта позиция оставалась у него неизменной с ранней юности до всякого опыта — скорее уж этот опыт служил ее позднему обоснованию). В конце концов, страдание редко меняет человека: обычно он выходит из испытаний (если вообще выходит), лишь укрепив свои априорные представления. В этом смысле наиболее точен Шоу, сказавший, что Уайльд вышел из тюрьмы не изменившимся (и в самом деле — все, что сказано в «Балладе Рэдцингской тюрьмы», есть уже в «Счастливом принце», все это христианство, несколько приправленное и искаженное мазохистским эстетством «Саломеи», жертвенной гибелью за красоту). Солженицын и до ареста был государственником, Шаламов и до Колымы был радикальным революционером-атеистом, Домбровский и до двух своих лагерных сроков, и даже до ранней (1933) высылки в Алма-Ату был вольным певцом, бродягой-одиночкой, с начисто отсутствующим инстинктом самосохранения.

Ни для кого не секрет, что условно-варяжской ментальности ближе Солженицын, а условно-хазарской (которая к еврейству далеко не сводится) — Шаламов, русейший из русских, со священскими корнями. Да ведь и большинство русских радикальных революционеров были беспримесно местными и

опирались в своем радикализме не на Троцкого, а на Циолковского с Федоровым да Бакунина с Кропоткиным, на странную смесь анархизма и космизма, которую при внимательном изучении можно проследить и у Шаламова. Домбровский — путь совершенно иной, и немудрено, что он поддерживал вполне дружелюбные отношения с непримиримо не любившими друг друга Шаламовым и Солженицыным (с первым попросту дружил, второго уважал на расстоянии, но, уверен, если бы Солженицын вообще был склонен к неформальному общению, Юрий Осипович и с ним нашел бы общий язык). В чем состоит эта цыганщина? Попробуем проследить ее составляющие, это тем более важно, что случай Домбровского, в общем, единичен. Цыгане и так-то количественно немногочисленны по сравнению с русскими и евреями, и, может быть, именно потому тема цыганского геноцида почта не отражена в литературе, а ведь Гитлер истреблял цыган так же поголовно, как евреев (об этом, в сущности, написана одна приличная книга, и то косвенно — «A Brief Lunacy» Синтии Тэйер, очень рекомендую). Домбровский мог бы повторить самоопределение Хлебникова: «А таких, как я, вообще нет». Ученики — отсутствуют, из современников, кажется, ближе всего был ему упомянутый Окуджава, из последователей — не знаю даже, кого и назвать. С чьих страниц еще бьют такие снопы света, так хлещет радость, так смеется мир? И все это написано так, что опыт автора читателем чувствуется и учитывается, Домбровский умел как-то это в проговорках протащить, так что солнце еще ярче по контрасту; у него и прототипа нет в русской литературе — вырос ниоткуда, торчит одиночкой, генезис неясен. Стихи его мало похожи на творчество других тогдашних замечательных аутсайдеров — Липкина, Тарковского, Штейнберга, хотя формальные сходства прослеживаются; у Домбровского нет их классичности, холодности, некоторого ассирийского герметизма, которого набрались они в своих восточных переводах; он гораздо менее пафосен и более открыт. Нет и блоковской самоцельной музыкальности — все очень по делу; сам он часто — формально и содержательно — отсылается к Лермонтову, и роднит их, пожалуй, сознание силы, но Домбровский начисто лишен лермонтовского демонизма. Пожалуй, поставить рядом с ним действительно некого — разве что в Пушкине что-то такое было, но в Пушкине ведь есть все. Домбровский уникален, как уникальны в мировой культуре цыгане — следы очень древнего и очень странного народа; были, наверное, и другие такие, но не догадались скитаться и поголовно вымерли. А эти как-то ушли.

Одна из доминант мировоззрения Домбровского —

врожденное отсутствие страха; даже в последнем рассказе «Ручка, ножка, огуречик», где он предсказал собственную судьбу, повествователь боится не того, что нападут гэбэшные урки, а того, что не сумеет как следует отбиться. Метафизика страха в русской литературе — тема отдельная, вот бы о чем диссеры писать, и мы тут ее коснемся бегло, — но вообще русская литература очень много боится, и есть чего. И это не легкий, развлекательный в сущности страх готических историй, и даже не тяжелый, но смиренный, покорный страх Кафки, а трепет бунтаря, обреченного на вечное преодоление себя. Он иначе не может, уважать себя не будет и, как следствие, лишится творческой способности, а значит, приходится вставать и делать шаг, ничего не попишешь. Но он слишком знает, что будет, и понимает даже, что никто не оценит — а тысяча не сделавших никакого шага еще и возненавидит, — а потому никаких утешений, кроме сознания своей правоты, у него нет. Да и с сознанием правоты — проблемы. Кому-то этот страх необходим для игры и самоподзавода, как Синявскому (вот кто отчасти близок Домбровскому, в том числе и польскими корнями, — тот же авантюризм, вызов, примат эстетического); у кого-то, как у Бориса Ямпольского, он становится главным содержанием жизни — кстати, у поздних обэриутов тоже; ну не страх, ну осторожность, постоянный расчет, — но ведь и у Солженицына много этой оглядчивости. У Домбровского ее нет начисто — когда надо драться, он дерется, причем, как цыган, без правил.

Меня убить хотели эти суки,
Но я принес с рабочего двора
Два новых навостренных топора.
По всем законам лагерной науки
Пришел, врубил и сел на дровосек;
Сижу, гляжу на них веселым волком:
«Ну что, прошу! Хоть прямо, хоть проселком…»
— Домбровский, — говорят, — ты ж умный человек,
Ты здесь один, а нас тут… Посмотри же!
— Не слышу, — говорю, — пожалуйста, поближе!
Не принимают, сволочи, игры.
Стоят поодаль, финками сверкая,
И знают: это смерть сидит в дверях сарая,
Высокая, безмолвная, худая,
Сидит и молча держит топоры!
Как вдруг отходит от толпы Чеграш,
Идет и колыхается от злобы:
— Так не отдашь топор мне?

— Не отдашь!
— Ну, сам возьму!
— Возьми!
— Возьму!
— Попробуй!
Он в ноги мне кидается, и тут,
Мгновенно перескакивая через,
Я топором валю скуластый череп,
И — поминайте, как его зовут!
Его столкнул, на дровосек сел снова:
«Один дошел, теперь прошу второго!»

Сравните в «Ручке, ножке, огуречике»: «Он подошел к столу, открыл ящик, порылся в бумагах и вынул финку. С год назад с ней на лестнице на него прыгнул кто-то черный. Это было на девятом этаже часов в одиннадцать вечера, и лампочки были вывернуты. Он выломал черному руку, и финка вывалилась. На прощание он еще огрел его два раза по белесой сизо-красной физиономии и мирно сказал: „Уходи, дура“. Что-что, а драться его там научили основательно. Финка была самодельная, красивая, с инкрустациями, и он очень ею дорожил. Он сжал ее в кулаке, взмахнул и полюбовался на свою боевую руку. Она, верно, выглядела здорово. Финка была блестящая и кроваво-коралловая». Посмотрел сейчас и я на эту «боевую руку» — и понял: ближайший к нему — все-таки Лимонов, конечно. Та же нежность, умение ценить прелесть мира и его краски, то же бродяжничество, элегантность, веселье — и совершенная безбашенность в экстремальной ситуации. И та же равная одаренность в стихах и прозе.

Другая составляющая этой литературной — и этической — цыганщины задана уже в ранних текстах Домбровского: это эстетизм, конечно. Не эстетство, а именно эстетизм, который в идеале сводится, по-моему, к прицельной способности замечать в мире главным образом прекрасное, к сосредоточенности на нем. Вот ведь что еще очень важно в позиции Домбровского: для Солженицына лагерь — горнило, кузница, точка преображения. Для Шаламова — модель мира, невыносимо сгущенная, более откровенная, но в целом он и в мире видит только это: насилие, ужас, все под прикрытием лицемерия. Для Домбровского же лагерь — досадное препятствие на пути вольного странника; это есть, и мир в значительной степени из этого состоит, но фиксироваться на этом нельзя, не нужно. Это как в гениальной реплике Юрия Живаго: «Смерть — это не по нашей части». Она

есть в мире, она играет в нем немалую роль, но это — не сущностное, не наше; может быть, это мировоззрение наиболее целостно описано у Грина в «Отшельнике Виноградного пика», и не зря Домбровский любил Грина (и не зря столько же пил: чтобы поддерживать себя в этом бесстрашном, жизнелюбивом, любующемся состоянии, нужно пить много, и вообще скольких гадостей и подлостей не было бы совершено, если бы все мы были слегка под шофе, слегка, не слишком!). И третья составляющая этого мировоззрения, неразрывно связанная с предыдущей, — женолюбие, культ женской прелести; один из лучших женских рассказов о любви — «Хризантемы на подзеркальнике», но у Домбровского ведь и в романах нет ни одного непривлекательного женского образа. Не считая, конечно, самой «Леди Макбет» в замечательном рассказе, и то этим абсолютным злом он отчасти любуется — очень уж законченный, совершенный в своем роде случай: «У меня — на что я спокойная! — все сердце вскипело на него глядя. Ходит, дохляк, книжечки читает, зудит себе под нос невесть что! Я за свое самолюбство убью! И на каторгу пойду! А он что? Ни стыда, ни совести, наплюй ему в глаза, все будет божья роса! Вон видишь, какие у меня зубы? Живьем слопаю, как только узнаю! Так ты и помни!»

И еще кое-что есть в нем, и это, пожалуй, наиболее привлекательно — если не брать в расчет художественный талант, золотой запас, которым все это обеспечено. Ведь без таланта, без певчего голоса не может быть никакого цыгана; не будь Домбровский прежде всего превосходным писателем, экономным, точным, пластичным, с замечательным умением дать героя тремя фразами, с безупречным поэтическим слухом, он, может, и не сохранил бы себя в такой беспримесной чистоте. Но помимо таланта, который дается от Бога и собственно авторской заслугой может считаться лишь в той степени, в какой автор смог не скурвиться и себя сберечь, — в людях этого редкого типа особенно привлекательно милосердие, сострадание, ненависть к бессмысленному мучительству. И «Амнистия» — одно из самых сострадательных, самых религиозных русских стихов, когда-либо написанных: «Как открыты им двери хрустальные в трансцендентные небеса… Как, крича, напирая и гикая, до волос в планетарной пыли, исчезает в них скорбью великая, умудренная сволочь земли» — вот этой умудренной великой сволочи он готов сострадать, а мелких шавок крушит, не особенно замечая. Домбровский жалеет всех — убитого в пьяной драке соседа, пьяницу, кутенка; самого его, чуя защитника, обожали звери, и даже не поддающийся дрессировке дикий кот жил у него дома, как домашний. Тоже цыганская черта — ладить со всяким

зверьем, договариваться с ним на его языке.

— Полноте! — вскричит читатель. — А как же его фанатичная преданность закону, культ римского права, юридическая дотошность — на фоне цыганского правового нигилизма?! Как же «Записки мелкого хулигана» и вся юридическая, процессуальная часть «Факультета», который, собственно, как раз о ненужных в эпоху террора, но важнейших вещах: о законе!

А я отвечу: но ведь и цыгане чтут закон, и жизнь их регламентирована строжайшими, тончайшими установлениями, о которых посторонние понятия не имеют. Просто главная цель этих законов — не унижение и не мучительство, не подчинение или шантаж, но упорядочение жизни. Законы табора — законы свободных людей, и свобода у них не исключает порядка, поскольку порядок этот органичен. Так всегда в вольных сообществах. Отсюда законопослушность Домбровского, его нравственная щепетильность — и неизбежные в условиях насильственного, угнетающего государства столкновения с его так называемым законом на каждом шагу: он уже и в семидесятые умудрился загреметь на 15 суток и написал подробную официальную жалобу — как раз те самые «Записки мелкого хулигана», и вообще в последние годы писал очень много жалоб и кляуз — не только по собственному поводу, — добиваясь справедливости. В отдельных частных случаях — добивался. Другого способа заставить работать отечественную юридическую систему, в которой все прописано правильно, да вот практика подкачала, он не видел, и его, может быть, нет. Не считать же единственным способом такой борьбы смену милицейского начальства, которой мы только что были потрясенными свидетелями; но означает ли это, что в милиции станет больше законности? Законность бывает там, где люди собрались для жизни, а не для взаимного угнетения; вот Домбровский понимал, что это такое.

Большое счастье, что он у нас был. Большое несчастье, что он так погиб. Но где вы видели цыгана, умирающего в чистой постели? Погиб, как герой, в драке. После выхода «Факультета» они, давно ему звонившие, подстерегли у входа в ЦДЛ и избили до полусмерти — их было больше. Но он им тоже хорошо навалял, до сих пор при одном его имени трясутся.

Кажется, Непомнящий описывает один диалог с ним в людном московском шалмане, где, по уверениям Домбровского, подавали совершенно исключительные котлеты (котлеты были как котлеты, недоуменно замечает рассказчик, не привыкнув еще тогда, видимо, к спасительной манере Домбровского

гипертрофировать все прекрасное, да пусть хотя бы только неужасное). Домбровский стремительно опустошает бутылку, запивая пиво водкой.

— Юра! Не гони ты так, я все-таки не могу, как ты…

— Да вы все ни х… не можете, что я могу, — сказал он просто.

И невозмутимо продолжил объяснять, почему Шекспир лично играл тень отца Гамлета.

ОТСУТСТВИЕ
Юрий Трифонов (1925—1981)



Из всей русской прозы семидесятых Трифонов остается самым непрочитанным и потому притягательным автором: даже Шукшин и Казаков на его фоне одномерны. Боюсь, не только читателю (в силу причин объективно-цензурных), но и самому себе он многого недоговаривал — был шанс договориться до вещей вовсе уж неприемлемых ни для его круга, ни для собственного душевного здоровья. Трифонову очень нужен был критик, который бы ему объяснил его самого, но в семидесятые критика была гораздо хуже литературы (отчасти потому, что лучшие силы были вытеснены в литературоведение).

Поражает в его прозе прежде всего несоответствие между «матерьялом и стилем», по формуле Шкловского, или, точней, между материалом и уровнем. О таких мелких вещах нельзя писать великую прозу, а у Трифонова она была истинно великой, во всяком случае начиная с «Обмена» (1969). Даже такие мудрецы, как Твардовский, поначалу не поняли замысла, достаточно очевидного для любого вдумчивого читателя: Трифонов сам в «Записках соседа» с некоторым изумлением цитирует совет главного редактора «Нового мира»: «Зачем вам этот кусок про поселок красных партизан? Какая-то новая тема, она отяжеляет, запутывает. Без нее сильный сатирический рассказ на бытовом материале, а с этим куском — претензии на что-то большее… Вот вы подумайте, не лучше ли убрать».

Слава Богу, Трифонов «был убежден в том, что убирать

нельзя». Во всех «Городских повестях» история присутствует напрямую, по контрасту с ней и становится ясна душная ничтожность мира, каким он стал. Трифонов ненавидел, когда его называли мастером «бытовой прозы», резко говорил в интервью, что бытовой бывает сифилис, и городская его проза, несомненно, не о быте, а скорей об отсутствии бытия. На эту формулу он, вероятно, тоже обиделся бы, одна цитата из его интервью прямо отвечает на это предположение: «Есть люди, обладающие каким-то особым, я бы сказал, сверхъестественным зрением: они видят то, чего нет, гораздо более ясно и отчетливо, чем то, что есть. Мы с вами видим, например, Венеру Милосскую, а они видят отрубленные руки и кое-что, чего Венере не хватает из одежды. Между прочим, критики такого рода есть не только у нас, но и за рубежом. Иные статьи читаешь и изумляешься: вот уж поистине умение видеть то, чего нет!»

Но здесь описан совершенно правильный способ читать трифоновскую прозу, и в его обычной зашифрованной манере ключ указан недвусмысленно. Страшная густота, плотность, точность трифоновского «бытовизма» особенно наглядна на фоне его вечной тоски по живой истории, по осмысленному бытию — и потому в «Обмене» присутствует поселок красных партизан, и мать героя, старая коммунистка, выступает олицетворением совести. Это ведь она сказала: «Ты уже обменялся». А Ребров из «Долгого прощания» занимается нечаевцем Прыжовым и Клеточниковым, агентом народовольцев в Третьем отделении, и вообще историей народовольчества, о котором Трифонов напишет в 1973 году совсем небытовое «Нетерпение». А в «Старике», романе, получившемся из двух задуманных повестей, тема борьбы за место в дачном кооперативе проходит на фоне Гражданской войны, мнимого мироновского восстания на Дону; а Сережа из «Другой жизни» занимается все той же историей провокаций, историей Охранного отделения (о которой Юрий Давыдов в это же самое время писал «Глухую пору листопада», ставя диагноз не столько той, сколько своей собственной эпохе). История и придает коротким трифоновским повестям их знаменитый объем.

Поэтика Трифонова — по преимуществу поэтика умолчаний. Его тоска — тоска по действию. Ужас «Предварительных итогов» — вероятно, самой беспросветной повести цикла — в том, что даже уход героя из семьи не состоялся, даже иллюзия поступка невозможна, все вернулось на круги своя. А ведь мир уже выродился — в нем не осталось места ни состраданию, ни любви, ни элементарному такту. Весь Трифонов — о внеисторическом существовании; и тут возникает вопрос — он что же, предпочитал

коммунаров?

Получается так.

Но ведь в это же время многие их предпочитали, большая часть шестидесятников, коммунарских детей. И Окуджава пел «На той единственной гражданской». Напрямую оправдывать комиссаров было как бы не комильфо, потому что все помнили, чем кончилось комиссарство, и считали террор тридцатых прямым следствием революции, да и Гражданская война была, прямо скажем, не бескровной. Но идея свободы витала, и Давыдов писал о народовольцах, Икрамов — о декабристах (его детский роман «Пехотный капитан» был настольной книгой для нескольких поколений), а Мотыль о тех же декабристах снимал «Звезду пленительного счастья», а Окуджава писал «Глоток свободы» и «Кавалергарда век недолог»… Никому не было дела до того, что из освободительного движения в России получается новое, усиленное тиранство: оно в России получается из всего. Вячеслав Пьецух в «Роммате» показал это очень убедительно и декабристскую романтику как бы развенчал — но вот именно как бы. Потому что ценность декабризма не в «Русской правде» и не в утопических идеях государственного переустройства, и не в том, что Якушкин, казалось, молча обнажал цареубийственный кинжал. Ценность его — в самоотверженной, самоубийственной готовности взять и переломить историю; а поскольку результат всегда более или менее одинаков — приходится ценить вот эту декабристскую готовность переть против рожна, то вещество идеализма и нонконформизма, которое при этом выделяется. Трифонов готов был оправдывать комиссаров во имя отца, которого обожал, во имя поколения, к которому принадлежал. Это было поколение, воспитанное на комиссарских идеалах, описанное в «Доме на набережной» с откровенной, несвойственной ему прежде нежностью. Антон Овчинников (списанный с Льва Федотова) — это и есть идеальный гражданин будущего, этот сочинитель романов, любитель оперы, инициатор беспрерывных испытаний на храбрость и прочность. Это поколение — 1924—1925 годов рождения — было выбито почти поголовно. Но уцелевшие создали великую науку и не менее великую литературу.

Я позволю себе здесь небольшое отступление, но это как раз метод Трифонова — отступить вдруг в сторону, подложить фон. Недавно значительная часть российского Интернета бурно откликнулась на смерть новгородского национал-социалиста — он сам себя так называл, ярлыка я ему не клею. Он погиб от внутреннего кровоизлияния (неясной этиологии) — и многие сочувственно цитировали его стихи, а попутно рассказывали о

том, как сильно на них повлияли его фэнтезийные циклы. Все эти стихи, а равно и циклы, чрезвычайно предсказуемы и с точки зрения эстетики безнадежны: ледяные цветы, Валгалла, ненависть к будням, к быту и обывательщине, ко всему вообще, в чем есть корни «быть», «бывать»… Само собой, проклятия в адрес «черных», тут же и сказка о далекой планете, о беглом рабе, который, подобно Волкодаву, долго томился на каторге, но предпочел свободную гибель рабской жизни… Об этой категории мифов довольно много написано у меня в романе «ЖД», да и вообще вся эта ориентация на Север часто описывалась и представляет интерес главным образом для тех, у кого проблемы со вкусом (все это никак не отменяет моего уважительного интереса к автору самой «Ориентации» Джемалю, но это все-таки другой уровень). Что больше всего поражает — так это участие покойного автора во вполне серьезной дуэли с другим сочинителем, причем ради нее он специально приехал в другой город. Проигравший должен был отказаться от литературного творчества. Вот ведь люди, серьезно относятся к литературному творчеству! Не на жизнь, а на смерть! Особенно странны были — на фоне всех этих смертоцентричных призывов — отзывы об этом новгородском медике как о человеке добром и мягком, немного наивном.

Все это я вполне допускаю. Не только потому, что он скорее теоретик национал-социализма, нежели его практик (практики прозы не пишут), и не потому, что национал-социализм мне в какой-то степени близок. Не близок, и омерзителен, и само употребление этого слова в качестве личной идентификации должно бы караться по закону. Но у этого человека была возможность эволюции, и мне было бы о чем с ним спорить. А периодически встречающиеся на моем пути мальчики из «Молодой гвардии» или «Наших», которые в открытую признают, что никаких идеалов у них нет, а есть только жажда встроиться в вертикаль, исключают всякую возможность для диалога, потому что это существа из другого мира, и вот их-то я по-настоящему боюсь. Страшно сказать, но они и есть герои Трифонова в их новой модификации: люди, для которых идейная составляющая жизни не существует в принципе. Это живые трупы, андроиды, инопланетяне — назовите, как хотите; но между отвратительным мне человеком и непонятным мне инопланетянином есть принципиальная разница. Человек имеет понятия о добре и зле, верхе и низе; он сформировался в отвратительное время, и его ответом на торжество блатных ценностей стала апология Космического Холода; это мне противно, но я могу это понять. А человек, рассказывающий о том, как он за деньги устраивает в

стране политическую жизнь, — инопланетянин. Он за те же деньги будет и меня уничтожать, а потом на полном серьезе объяснит, что это была такая игра, свои же люди.

На эту же тему я недавно заспорил с близким другом и коллегой — речь шла все о том же пресловутом русском нацизме. Я заметил, что одно официальное молодежное движение — фашизм без идеологии, но это только делает его страшней. Друг мне снисходительно пояснил, что от госмолодежи нет никакого вреда, потому что они только орут лозунги и пьют пиво, а скинхед может и убить. И вот здесь я возражу: госмолодежь как раз, если прикажут и заплатят, может убить. Понятия совести у нее нет в принципе. А идейный нацист может стать столь же идейным антинацистом, и наоборот; его эволюция не окончательна; им движут не только животные стимулы, и совесть для него — не пустой звук. Короче, человек, вдохновляющийся надличными критериями, как раз двадцать раз помедлит, прежде чем убить: для него существуют табу. А циник-прагматик, конечно, не будет мочить без особой необходимости, но если такая необходимость возникнет, надеяться на его сострадание бесполезно. У него в мозгах нет винтика, отвечающего за сострадание. Прагматизм, навязываемый нам сегодня в качестве государственной идеологии, как раз и есть отказ от любых ценностей, кроме материальных. И для него принципиально внушить, что любая идейность рано или поздно ведет к трупам, кровавым рекам и гекатомбам. Так вот: идейность к ним может вести, а может и не вести. Но прагматизм приводит стопроцентно, потому что милосердие, великодушие, способность поступать против собственной выгоды в его парадигму не вписываются принципиально. Лучше сколь угодно дурной человек, чем нелюдь, самое присутствие которого заставляет меня, как собаку, скулить, щериться и в конце концов вцепляться ему в горло.

Трифонов задолго до девяностых-нулевых обозначил их стержневой конфликт, хотя и предсказуемый, но для России все же принципиально новый. Поэтому я и говорю о том, что советское — при всех его минусах и плюсах — было естественным продолжением русского, а вот постсоветское пришло откуда-то из другого пространства, это явление совсем иной, небывалой еще природы. В России побеждали те или иные идеи, но никогда еще не было так, чтобы само наличие идей объявлялось опасным и катастрофическим; никогда не было эпохи, когда конформист, карьерист, ловчила представлялся менее опасным, чем борец, потому что борец, видите ли, крови жаждет, а ворюга все-таки милей, чем кровопийца. Весь Трифонов — о том, как убивает, мучает, корежит людей отсутствие идеи, как они убивают и

унижают друг друга, побуждаемые к этому не сверхидеей, не внеположной ценностью, а банальной и уютной жаждой покоя и сытости.

В «Доме на набережной» он не случайно свел антагонистов Глебова и Ганчука. Глебов, он же Батон, вообще-то добрый, свойский малый, абсолютный конформист, Молчалин, девушки таких любят. Вот Соня Ганчук и полюбила его, что ж такого, естественное дело. А ее отец профессор Ганчук — тот еще фрукт, в литературоведении шашкой махал, сколько покореженных судеб на его совести. Но вот приходит момент ниспровергать Ганчука — за «отдельные ошибки». А Глебов — жених Сони, и от него-то естественно было бы ждать, что он вступится за старого профессора. Но ничего подобного — Глебов ведь конформист, идей у него нет по определению. Где ему вступаться за Ганчука, который вдобавок сам в свое время никого не щадил! И Соня гибнет, пусть и несколько лет спустя, потому что это он надломил ее и довел до безумия, он, Глебов, не-боец, тихий Батон. И на чьей стороне тут симпатии Трифонова — совершенно очевидно: лучше быть борцом, коммунаром, героем или антигероем, но существом с порывами и со своей правдой. Для него, как для Ганчука, возможна эволюция, в нем есть место для жизни духа. И потому «Отблеск костра» — повесть о поколении отцов — хоть и рассказывает об ошибках и самоуничтожении этого поколения, но и оправдывает его. А «Нетерпение» — с твердым пониманием всех грехов и пороков народовольчества — недвусмысленно противопоставляет людей идеи людям быта, и противопоставление — особенно если вспомнить контекст, в каком «Нетерпение» появилось, — выходит отнюдь не в пользу семидесятников XX века.

Наиболее принципиальным высказыванием Трифонова о русской революции должно было стать «Исчезновение» — роман с названием, почти синонимичным «отсутствию», тому самому отсутствию просвета, надежды, чуда, о чем и вся его городская проза. «Другая жизнь» — это подлинно другая жизнь, наставшая в стране, лишенной ориентиров. Она наступила скоро. «Исчезновение» — книга не только об исчезновении отца и многих других отцов из «Дома на набережной». Это книга об исчезновении смысла, о постепенном размывании его. В каком-то смысле это книга о соотношении советского и русского, о главном вопросе, который больше всего занимал позднего Трифонова: советское — это зигзаг в сторону, злокачественная опухоль истории? Или это великий шанс, которым страна не воспользовалась? И выходило у него, что великий шанс; что люди изломали и предали себя, но революция выковала великое

поколение, и следующее ее поколение тоже было великим, а быт сожрал, а проклятое воровство догнало, а человеческое отомстило. Ведь почему Арсений Иустинович Флоринский сживает со свету старых большевиков? Потому что один из этих старых большевиков, член реввоенсовета Баюков, отказался спасти от расстрела его двоюродного брата Сашку Бедемеллера, повинного в вымогательстве и грабеже населения. «Мы можем простить любого, но не чекиста». Вот этим людям, железным, и мстит Арсений Флоринский, превративший свою квартиру в музей, гордящийся красавицей-женой, прислугой и подносом с закусками, «нагруженным, как подвода».

Трифонов тосковал по сверхчеловеческому, по великому. Он таким запомнил отца. Он такими видел друзей по «Дому на набережной» — поколение людей, постоянно себя закаляющих и готовящихся к великому. И душу его непрерывно оскорбляли другие люди, которые выросли вместо них. И вовсе не был случаен в его биографии прямой, примитивный, жестокий герой «Студентов» Вадим Белов, от которого любого современного читателя стошнит. Белов как раз — типичный коммунар, лобовой, нерассуждающий. Но это и есть положительный герой раннего Трифонова, правильный человек его поколения. Мы потом узнаем беловскую принципиальность в неудобном Реброве, а в Сергее Троицком из «Другой жизни» она смягчена, припрятана — в том и исток его внутреннего конфликта, и причина ранней гибели. Герой «Времени и места» будет уже заражен тем, что он впоследствии назовет «Синдромом Антипова» — страхом перед жизнью. Этот страх потому в него и вселяется, что все уже растлено, заржавлено, подточено энтропией — жизнь вырождается на глазах. Поневоле начинаешь искать правды в героях народовольчества.

Трифонов писал в самом деле слишком сильно, емко, глубоко, чтобы разменивать такой пластический дар на описания кухонных посиделок, сомнительных сделок, многоходовых обменов или доморощенной мистики вроде спиритического сеанса, на котором вызванный Герцен безграмотно признается: «Мое пребежище река». Сам стиль его прозы, в особенности поздней, до перенасыщения укомплектованной намеками, отсылками, цитатами, само богатство подтекстов, заставляющее читателя привлекать для интерпретации текста чуть ли не весь массив русской истории и литературы, взывают к более адекватному, более серьезному материалу. Мысль, которой был одержим Трифонов, была слишком масштабна и дерзка, чтобы признаться в ней даже самому себе, — и тем не менее с его страниц она считывается недвусмысленно: величие — не соблазн,

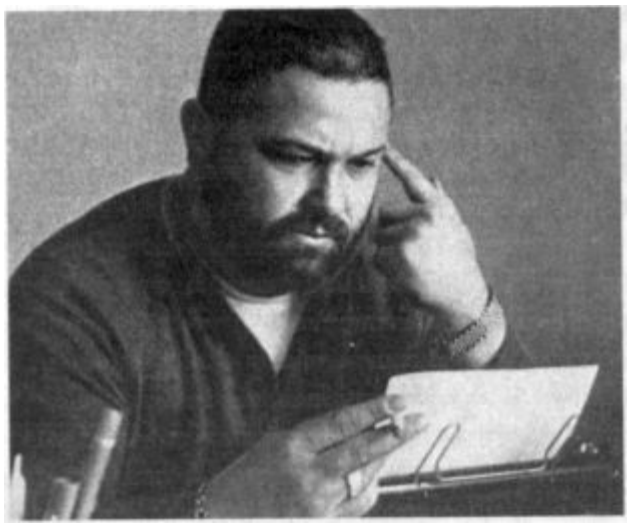
а долг. Стремиться надо к сверхчеловеческому, несбыточному и недостижимому. Тот, кто дает внушить себе, будто любая идея ведет к крови, а любой идеализм чреват садизмом, попросту расписывается в трусости и лености. Проза Трифонова трагична именно потому, что любой подобный порыв обречен, но это не значит, что он отменен.

Сегодня вроде бы опять начали читать, вспоминать, экранизировать Трифонова. Сделали даже сериал по «Дому на набережной», бесконечно далекий, конечно, от духа и даже канвы этого текста, хотя самое ценное в нем — его фактуру, плотность, гущину — телевидение вообще передать не в силах: это сумел только театр на Таганке, и то не стопроцентно. Трифонову подражают чисто внешне: пытаются имитировать его длинную, насыщенную, разверстанную на целую страницу повествовательную фразу, но там, где у Трифонова насыщенность, лавина вещей, фактов, реалий, у его эпигонов жижа, эмоциональный перехлест и самоподзавод. Трифонов учит зоркости к жизни, но это зоркость истинной ненависти: реальность надо ненавидеть, только это заставляет провидеть в ней зарницы иной, высшей действительности. И потому совершенно прав Лев Мочалов, назвавший прозу Трифонова «советским символизмом» — символизма ведь не бывает без идеалов. И недоговоренности возникают не потому, что на писателя давит цензура, а потому, что сама реальность — недоговоренность, недомолвка. Она вот-вот отчетливо отрапортует о существовании иного пласта, изнанки вещей, но всякий раз сбивается. Нужен Трифонов, чтобы это считать, и воспитанный читатель семидесятых, чтобы его понять.

Вот вам и ответ, почему сегодня нет бытового реализма той степени точности, какую мы помним по Трифонову. Потому что идеал скомпрометирован, мы отвыкли его видеть и привыкли думать, что за него вечно надо расплачиваться большой кровью. Меж тем большая кровь уже льется, жизнь истекает бессмысленно и беспощадно, и некому ее остановить, потому что незачем.

«Поэтому никому ничего не надо», как заканчивается первый абзац «Времени и места».

ПРОТИВОСТОЯНИЕ
Юлиан Семенов (1931—1993)



1

«Мы живем в самой читающей Пикуля и Ю. Семенова стране», — иронизировала советская критика, и тогда казалось, что это в самом деле тревожно. В сравнении с нынешней, уже и Донцову не читающей, та была оплотом просвещения и морали.

Семенов до сегодняшнего дня так и не обрел твердого статуса — хотя и по советским меркам был фигурой промежуточной, что способствовало, конечно, универсальности, но сам он явно мечтал о другом. Для того чтобы стать кумиром интеллектуалов, — а позднесоветский интеллектуал был существом с серьезными тараканами, — ему не хватало аутизма, претенциозной усложненности, он был чересчур политизирован (и вдобавок явно лоялен, и многое делал, чтобы улучшить имидж этой власти, придать ей интеллектуального лоску в полном соответствии с андроповскими идеями). Для однозначного причисления его сочинений к массовой культуре они были, во-первых, сложноваты, перенасыщены экзотической информацией, а во-вторых, чего-чего, а потакания массовому вкусу у Семенова не было. Дело даже не в том, что славу писателю чаще всего делают домохозяйки, — в СССР не было домохозяек в собственном смысле, роль западного среднего класса тут играла

интеллигенция, а у нее критерии серьезные. Дело в том, что массовый писатель внушает любовь к массовым добродетелям — простой и честной жизни без особенных претензий. А герои Семенова были даже не проекциями собственной его весьма незаурядной личности, развитой гармонично и одаренной многообразно, — но улучшенными ее копиями, авторскими идеалами, теми, на кого он сам мечтал равняться. И пусть в этом его вечном желании выглядеть как можно лучше было что-то наивное, мальчишеское, что-то от обожания, направленного на отцов и старших братьев, на героев космоса или полярных летчиков, — лучше стремиться к идеалу, сколь угодно картонному, чем гнить в хлеву и считать это венцом эволюции. Семенов предлагал читателю отнюдь не того героя, который бы ласкал и тешил самолюбие; отнюдь не тех, кто давал бы читателю лестное чувство превосходства или хоть равенства. Нет, Семенов заставляет читателя мучительно завидовать герою, сознавая все свое несовершенство на его фоне; как в подражание Рахметову молодежь 1860-х спала на гвоздях и ходила в народ, так в подражание Штирлицу молодежь 1970-х (беру, разумеется, не тех, что «в котельной играли в гестапо») учила языки и тренировала мозг, чтобы просыпаться в строго установленное время. Семенов подарил тем, кто серьезно его читал, упорство в достижении цели и мечту о непрерывном росте, не только карьерном. Рискну сказать, что идеальной целевой аудиторией Семенова были такие подростки, как Владимир Путин. Недаром у них и общий кумир — Андропов. Результат оказался для России, прямо скажем, печален, — но ведь не всем читателям Семенова повезло стать президентами. А в других профессиях, может быть, от них все-таки больше толку, чем от читателей Донцовой.

2

Биография Семенова хорошо известна благодаря хорошей ЖЗЛовской книге его дочери Ольги. В девяностые казалось, что для описания бурной семеновской жизни не хватит нескольких томов, а на поверку оказалось, что жизнь не столь уж насыщенная, — это по советским меркам она вся состоит из опасных командировок и уникальных расследований, а сегодня любой олигархический сынок к окончанию школы напутешествовался больше и комфортабельнее. Разумеется, для страны, живущей за «железным занавесом», его карьера сенсационна: он ездил, может, чуть поменьше успешного западного корреспондента его ранга, но больше и разнообразней

большинства советских политических обозревателей. Правда, особой роскоши эти поездки не сулили — в Лаосе он заработал хронический бронхит, во Вьетнаме едва не погиб во время американских бомбардировок, в Бали же не бывал вовсе, поскольку отдыхать не умел, а виндсерфинга тогда не было. Как и у большинства советских детей оттепели, у него была четкая установка на хемингуэевскую биографию, сочетание экстремальной журналистики и бурной мужской жизни с сочинением хорошей, грустной, сдержанной прозы, обязательно с насыщенным интеллектуальным подтекстом. Этой моды — дурной, как всякая мода, но по-своему обаятельной — не избегнул никто: от Генриха Боровика до Юрия Визбора. Задела она крылом и Трифонова, и Аксенова, — кстати, именно Трифонов в «Победителе» оставил самый точный — и не сказать чтобы однозначно приязненный — семеновский портрет. «Поразительный персонаж наш Базиль! В свои тридцать семь лет он уже пережил два инфаркта, одно кораблекрушение, блокаду Ленинграда, смерть родителей, его чуть не убили где-то в Индонезии, он прыгал с парашютом в Африке, он голодал, бедствовал, французский язык выучил самоучкой, он виртуозно ругается матом, дружит с авангардистами и больше всего на свете любит рыбалку летом на Волге».

Мне скажут, что это не Семенов, а кто-нибудь из реальных трифоновских однокурсников, ставший корреспондентом во Франции, и что рассказ репортажный, документальный (кстати, превосходный). Я возражу, что на Семенова тут указывает слишком многое, от экстремальной заграничной деятельности до страстной любви к сугубо русскому отдыху вроде рыбалки в глуши или охоты в тайге; но даже если это и не Семенов как таковой — тип угадан идеально точно, и даже фамильярность Базиля («спешка и бесцеремонность», сказано в рассказе) напоминает семеновскую манеру стремительно сходиться с людьми и заводить сотни дружб благодаря темпу общения и легко включавшемуся, когда надо, личному обаянию. Типаж такой был, и у советских Хемингуэев была эта установка на быструю жизнь и раннюю смерть, в расцвете сил, чтобы не гнить, как трифоновский долгожитель-победитель из рассказа. Семенов тратил себя с такой бешеной интенсивностью, что она оказалась компенсирована ранней по нынешним меркам смертью: в шестьдесят с ним случилось несколько инсультов, и два года спустя он умер. Но одаренный советский человек действительно жил интенсивно и успевал много: тот же Пикуль — без единого литературного негра и без электронной справочной системы, поскольку Интернета не было, — написал целую библиотеку

исторической прозы, и если она кому-то не нравится — сравните ее с историческими трудами А. Бушкова. Высоцкий с его феноменальной и самоубийственной активностью, Андрей Кончаловский с его фантастической работоспособностью и мегабурной любовной биографией, Евтушенко, так же пожиравший пространство, стремительно менявший страны, континенты, возлюбленных — и так же демонстративно предпочитающий всей этой экзотике рыбалку с мотористами где-нибудь на станции Зима: вы скажете, что во всем этом есть показуха и фальшь, — но для них, бешено живущих конкистадоров позднего застоя, тут была принципиальная установка на верность корням. Они ощущали себя пусть дорвавшимися и несколько даже зарвавшимися, но представителями всех этих мотористов, лесников и сибирских дедов, всех этих продавщиц и посудомойщиц, с которыми тоже случались у них мимолетные романы: они были передовой отряд России, как они ее понимали, на Западе, который действительно казался им безнадежно отставшим. Они были комиссарские дети, почти всегда — дети репрессированных, страстно уверовавшие в оттепель и никогда от этой веры не отрекавшиеся. Глубокая советская идейность была у них подлинной, а не показной.

3

Вот в этом, может быть, таится причина, по которой Семенов не стал писателем первого ряда. Он был замечательный знаток советской и германской истории, отличный специалист по восточным языкам и восточной же психологии, гениальный журналист, умудрившийся взять интервью у самого Скорцени, и первоклассно чувствовал в истории те переломные моменты, из которых гипотетически может получиться триллер: смерть Петра, самоубийство Маяковского, крах гитлеровского «оружия возмездия» (как это вообще получилось, что Гитлер сам у себя отобрал бомбу?! Я иногда думаю, что тут вмешались инопланетяне), смерть Зои Федоровой, пропажа Янтарной комнаты. Все это его темы, его «Версии» — после пятидесяти он отказался от масштабных исторических романов или хроник, ограничивался конспектами, по насыщенности не уступавшими первым книгам о Штирлице. В самом деле, почему бы не пересказывать книгу — вместо того чтобы писать ее, по старинке перегружая психологизмом, второстепенными персонажами, подробностями и т. д.? Описать все эти точки бифуркации, какие он точным взглядом детективщика и расследователя наблюдал в

истории, не было ни времени, ни сил, — но обозначить их вполне достаточно. Короче, на все эти вещи было у него исключительное чутье, и писал он о них точно, со знанием дела, с превосходным чувством темпа.

Проблема в ином: он был человек без второго дна или, точней, без того волшебного смещения, которое позволяло Трифонову (писателю действительно великому) видеть обратную сторону всех вещей. Трифонов в том же «Победителе» сводит, в сущности, двух победителей: стремительно живущего, бешено работоспособного, многообразно талантливого, толстого, вульгарного советского писателя-репортера — и прожившего сто лет французского неудачника, который в 1896 году на первых олимпийских играх прибежал последним. Зато теперь он пережил всех, кто его когда-то обогнал. И для Семенова не очевидно, кто победитель — тот, кто прибегает первым (и первым же умирает), или тот, кто остается после всех и долго, долго может наслаждаться зрелищем одинокой остренькой звезды в окне, запахом горящих сучьев, глотком виски… Трифонов сочетал в себе обе эти стратегии: написал много (особенно в последние десять лет, в год по шедевру, и какому шедевру!) и умер рано, но жил и думал медленно, и Твардовский ему говорил: «Какой-то вы тугой». Семенов жил и думал быстро, и происходило это не только потому, что вечно голодным детям войны была присуща жадность во всем, а еще и потому, что эта скорость предохраняла его от главных и страшных мыслей; потому, что — как это всегда и бывает — бешеной экспансией вширь подменялось движение вглубь. Маяковский начал ездить по Союзу не потому, что желал нести культуру в массы (хотя и это было — как самооправдание и как реализация вечной модернистской мечты о сращивании жизни с искусством). Он ездил, чтобы не осуществлять пастернаковской программы: «Забирайте глубже земляным буравом, без страха и пощады, но в себя, в себя. И если вы там не найдете народа, земли и неба, то бросьте поиски, тогда негде и искать».

«Ожог», сказал об этом синдроме Аксенов. У них у всех там был ожог — крах детской утопии, а оттепели они были так благодарны потому, что оттепель хоть отчасти восстановила эти попранные основы. Были семьи, не обязательно из советской элиты, были боготворимые отцы, была их гибель или непоправимая ломка, что иногда оказывалось хуже (отец Семенова, Семен Ляндрес, бухаринский соратник, уцелел в конце тридцатых, зато в 1952-м его били так, что вернулся он безнадежно изувеченным инвалидом, и духовным, и телесным: не та у него была должность — руководитель Иногосиздата,

издательства иностранной литературы, — чтобы уцелеть во времена борьбы с космополитизмом). Этот ожог был так силен, что заглянуть глубже, в причины русской трагедии 1937 года, они не могли. Удавалось это единицам — Трифонову, Окуджаве, — спустившимся глубже, написавшим «Нетерпение» и «Глоток свободы», увидевшим механизм не советской, а русской трагедии, и то, думается, не с последней прямотой. Но это сейчас не наша тема.

Наша тема в том, что Семенов прятался от осознания общей обреченности советского проекта — и вместе с этим проектом, буквально в один год с ним, погиб. Он, так старательно копировавший приметы успешного западного литератора, от производительности до сигары, от дружб с президентами до крошечного рабочего домика в южной глуши, — ни секунды не был на Западе своим. Семенов не задумывался о многих фундаментальных вещах и многого в принципе не желал видеть, что и позволило ему стать автором фальшивейшего романа о Дзержинском («Горение», 2 тома!) и сочинять экспресс-боевики по прямому, с личным разрешением на доступ к секретным материалам, заданию Андропова («Пресс-центр» был выдан на гора за месяц, «ТАСС уполномочен заявить» — чуть ли не за три недели). Надо сказать, что большинство наивных ранних шестидесятников, как признавался Егор Яковлев, Лениным заслонялись от Сталина, а безупречными большевиками-идеалистами — от опричников и расстрельщиков; но, правду говоря, ведь и самые умные в этом поколении своими добрыми «простыми людьми», сплавщиками, мотористами и мудрыми дедами, заслонялись от той России, которую не желали видеть. Только Трифонов в московском цикле кое-что о ней сказал, да Окуджава на многое осмелился в последние годы — этих-то высказываний и не могут ему простить до сих пор, подбрасывая своей ненавистью все новые дрова в костер его посмертной славы. Семенов многое понимал про Россию, есть у него важные проговорки (в том числе и в пресловутом «Горении», где Феликс томится в ссылке в 1904 году), — но посягнуть на Россию и народ всерьез значило не просто лишиться благополучия, с этим бы он смирился. Это значило — лишиться опоры, того песка, той внутренней зыби, на которой все они строили. «На уходящем из-под ног песке», как писал Слуцкий.

И все же построенное на песке не бывает прочным. А возведенное Семеновым оказалось настолько прочно, что Штирлиц сделался нарицателен. И не только в гениальном фильме Татьяны Лиозновой было тут дело. Вся стилистика картины — главное условие ее успеха — есть уже в романе.

Именно поэтому фильм не обошелся без такого количества закадрового текста — даже голос Копеляна точно воспроизводит интонацию и манеру Семенова, посмотрите на него в эпизоде «Соляриса», где он играет председателя комиссии по Бертону. Семенов со своим Исаевым-Штирлицем сумел угадать и вытащить на свет нечто куда более значительное, нежели попытка прилепить советскому проекту гуманное и интеллектуальное человеческое лицо.

В самом деле, прочие, не-штирлицевские тексты Семенова сегодня никому не интересны. О «Противостоянии», неплохо экранизированном Семеном Арановичем (не то б и вовсе забыли), лучше всего сказал прекрасный современный фантаст Михаил Успенский: «Роман, в котором все советское КГБ и лучшие следователи не могут загнать одного семидесятилетнего старика, заставляет думать, что специалисты абвера все же превосходно знали свое дело». Об историко-революционных штудиях и похождениях журналиста Степанова (неудачное, вечно оправдывающееся второе «Я» автора) неловко говорить. Попытки Семенова писать лирическую и психологическую городскую прозу («Никита и Дунечка», на материале собственной нелегкой семейной жизни с приемной дочерью Сергея Михалкова) оказались грустны и смешны одновременно: герои разговаривают претенциозно, как бывает только в несчастных семьях советской художественной интеллигенции, а внутри у них пусто, и не помним мы о них ничего, и пожалеть не можем. Все они только и делают, что любуются собой, а потому и друг с другом у них не ладится. Впрочем, позерство вообще было у шестидесятников второй натурой, и это полбеды. Позерство есть ведь и не в литературных или актерских, а и в самых торговых или воровских средах — вот где ужас. Беда в том, что герои Семенова разговаривают, но не живут, — советской жизни он не знал и не понимал, стихии быта не чувствовал, инстинктивно ее боялся. И тут ключ к главному.

4

Не особенно задумываясь над феноменом советского и русского — или запретив себе эти раздумья, «Сомнения», как должен был называться последний, ненаписанный роман о Штирлице в 1919 году, — Семенов много думал о более глобальной и глубокой коллизии, а именно о приключениях мужского во все более женском мире, о судьбе человека, наделенного принципами и чувством долга, — в меняющейся и

зыбкой вселенной. И очень может быть, что любовь его к советскому была на самом деле любовью к этим ценностям, постепенно исчезающим из мира, — Советский Союз (отчасти как наследник русской, рахметовской мечты о сверхчеловечестве) виделся ему последним их оплотом.

Штирлиц — не просто советский шпион в страшном мире гитлеровской Германии или эмигрантского Харбина. Штирлиц — носитель того самого мировоззрения, о котором Галич (вот уж кто, казалось бы, предельно далек от Семенова! — но не торопитесь) спел:

> И живем мы в этом мире послами
> Не имеющей названья державы.

Речь там о том, как Галич лечится в санатории областного комитета профсоюзов, хочет (или притворяется, что хочет) стать своим для тамошней публики — но остается для них чуждым, опасным богатым иностранцем: «И в палатке я купил чай и перец — эко денег у него, эко денег!» Если б он купил бухла, никто б ему слова не сказал, но чай и перец — приметы автономного существования: чай в профсоюзных санаториях был жидок, еда безвкусна — и любые попытки придать этому пресному миру крепости и остроты рассматривались как посягательства на святыни. Эту ситуацию изгойства — которое одними воспринималось как избранность, а другими как позор, — Семенов трансформирует по-своему: среди многих способов любить социалистическую Родину штирлицевский был безусловно лучшим. На нее хорошо было смотреть из чуждого, опасного далека.

Вообще ситуация разведчика — или, если хотите, посла неизвестной державы — была и остается одним из надежнейших способов улучшить если не собственную жизненную ситуацию, то по крайней мере настроение. Попробуйте как-нибудь в неприятной компании или даже во время обременительной работы представить, что вы тут разведчик, то есть истинной вашей сути все это не касается. Поиграйте в это. Бросайте на окружающих острые, меткие взгляды. Порадуйтесь зазору между вашей общительной, развязной маской и вашим холодным, неуязвимым «Я», которое, конечно, ко всем этим людишкам никакого отношения не имеет. Приятель-психолог перед армией рекомендовал мне прием «транзит», называвшийся так, поскольку он сводится в известном смысле к переносу жизненных ситуаций со своей личности на воображаемую. Представляйте себя, говорил он, агентом инопланетян. К вам настоящему вся эта армия не

имеет никакого отношения. Вы драите сортир или столовую, занимаетесь шагистикой или грузите грузы не потому, что обязаны это делать и не смогли откосить, а потому, что вы разведчик, находящийся тут для сбора сведений. Уверяю вас, это работает. И кроме того, это внушает мысль о том, что Центр всегда в случае чего вмешается и отзовет, а если не отзовет — там по крайней мере все узнают и правильно поймут.

Вот эта ситуация разведчика — Штирлица среди фашистов — Семеновым отработана образцово. И только это сделало Штирлица таким же популярным, как Карлсон.

Не в том дело, что Семенов чувствовал себя чужим на Родине, что остро ощущал конфликт с народом или интеллигенцией (а у него, в отличие от Галича, оба эти конфликта наличествовали, и своим он не был нигде, даже где-нибудь на лесосплаве; разве что пикейные пенсионеры обожали и принимали его безоговорочно). Проблема в ином: Семенов был идеалист, при всем кажущемся цинизме, и сохранять самоуважение мог единственным способом — играя в шпиона, то есть допуская, что все это происходит не с ним. И любя Родину откуда-нибудь из американского отеля, откуда она со своими березами и т. п. представала не цитаделью грубости, хамства и терпения, а родниковым краем. Отсюда феерическая популярность песни про березовый сок — из чудовищного, мягко говоря, фильма «Мировой парень» (1971, про то, как на зарубежных соревнованиях грузовиков алчные иностранцы чинят препятствия нашему водителю Николаю Олялину; право, как вчера снято). Умиляться Родине можно было, лишь отодвинув ее — хотя бы в воображении — на космическое расстояние. Отсюда же известность и даже культовость другой, на этот раз хорошей песни про березовый сок — то есть хита из тетралогии Дормана о резиденте. «Я в весеннем лесу пил березовый сок, с ненаглядной певуньей в стогу» и так далее. Тихонов отлично сыграл эту ностальгию — нежность к дереву, соловью, снегу, поскольку они-то не германские, а всемирные, и при желании можно представить их российскими (как, простите за аналогию, Гумберт Гумберт представляет нимфетками зрелых матрон, идя на нехитрые трюки опытного воображения). Нет сомнений, что реальность Родины грубо опровергла бы все эти идеалистические представления (что отчасти и произошло в романе «Отчаяние», где вернувшегося Штирлица посадили и выпустили только после XX съезда). Но из Германии, Штатов, воюющего Вьетнама ромашково-лопуховый край рисовался вроде прогретой солнцем тихой речки где-нибудь в средней полосе, среди большого количества яблок и белокурых детей. Штирлиц ведь, как гласил анекдот, любил только стариков и детей, а

женщины его не интересовали.

Юлиан Семенов подарил нам всем идеальный модус — шпионский; и это идеально легло на русскую ситуацию, что подметил еще Виктор Пелевин. Все здесь говорят на работе одно, а дома другое, при этом думают третье, а в особо злые минуты — четвертое, при этом в донесениях воображаемому Центру — то есть в молитвах — тоже врут, не всегда, но часто. Это чисто штирлицевское в нас. В случае Семенова это ощущение своей чужеродности усугублялось еще тем, что, равняясь на отца, на Кольцова, на Хемингуэя, во многих отношениях на Константина Симонова, бывшего журналистской иконой стиля, — он остро ощущал дефицит и обреченность мужского начала в советском, да пожалуй что и в остальном мире. Тут совсем не было места героическому. Подвигу — да, а психологии героя, принципиального, твердого, трагического, — не было. Подвиги совершались случайными людьми, вроде «живет-такой-парень» Пашки Колокольникова. Журналисты потом долго доискивались, что в них, в их биографиях, было изначально такого героического. А ничего не было, внезапный импульс либо жестокая необходимость. Настоящие же герои, такие, западного типа, как Штирлиц, тут не могли вырасти, им тут негде быть, в ситуации тотального унижения с рождения до похорон. Не зря и Симонов заставляет своего Синцова постоянно проигрывать, часто трусить, хотя бы мысленно, и вообще он у него получился самым неярким персонажем плохо написанной, многословной, полуправдивой трилогии. Но Штирлиц живет не в России. Там ему есть где форсить.

Лично я люблю читать про шпионов и играть в эти игры. А потому «Альтернатива» и ее продолжения — Семенов довел число романов и повестей о Штирлице до 14 и умер, работая над пятнадцатой книгой, — остается для меня не самым любимым, но увлекательным чтением. Особенно если учесть, что европейскую историю прошлого века Семенов знал получше многих.

5

Осталось осветить еще один занятный вопрос — был ли он агентом КГБ или, как полушутя-полузлясь говорили о нем коллеги и обыватели, полковником этой организации; то есть — в какой степени его деятельность была добровольной, а в какой служебной?

Никаким полковником он не был, агентом — был в том смысле, в каком сегодня произносят с ненавистью «агент

влияния». Он был добровольным и полезным проводником некоторых идей в жизнь. Идеи эти были ложные. Он это, возможно, понимал. Остальные идеи казались ему еще хуже.

Активный, деятельный, амбициозный человек в позднесоветские времена видел перед собой два варианта: либо эмигрировать, либо встраиваться. Семенов понимал, что в СССР есть одна организация, которая действительно может все и притом не до конца еще отравлена миазмами разлагающегося проекта. С этой организацией он не сотрудничал, конечно, напрямую, но Андропова считал самым, если не единственным, умным человеком в ЦК (что правда) и верил, что его правление может спасти страну от деградации (что неправда). Эту иллюзию разделяли многие — Михаил Любимов, например. Просто Любимов трезвей оценивал перспективы самого Андропова.

Разумеется, вся эта версия о «чекистском крюке» — бред, доблестная организация прозевала все, что могла прозевать, а сейчас демонстрирует нам свои предельно узкие горизонты и столь же узкие лбы. Но видя разложение всей прочей верхушки, советские люди искренне верили, что КГБ на этом фоне отличается честностью и профессионализмом. Ведь разведка — это так романтично, см. выше.

В результате заложником чекистского и вообще силового мифа Семенов действительно стал, что непоправимо испортило многие недурные его книги; гораздо хуже, впрочем, то, что это испортило его репутацию. Что делать человеку с избыточным темпераментом, со всеми чертами журналиста-расследователя, со знанием пяти языков и со страстным желанием непрерывно реализовываться? Немногие счастливцы, видевшие, с какой скоростью Семенов печатает свою прозу, не понимали — откуда это, неужели из головы?! Да, что поделаешь, бывают такие вулканы, вроде Дюма, и на фоне обычного отечественного тугодумства, раздумчивости и неторопкости, возводимых в перл создания, они выглядят экзотично. Что ему было делать с таким набором качеств — преподавать в Институте стран Азии и Африки? Не смешите.

И он, безусловно, с ними сотрудничал. И что-то писал по их рекомендациям, пользуясь их архивами и картотеками. И дружил при этом с Левоном Кочаряном — рано умершим режиссером, героем богемы и шпаны, которые тогда вообще были близки, — с Тарковским, Кончаловским, Вознесенским, и помогал всем, чем мог. И Евтушенко тоже дружил и помогал. И сплетню о том, что Семенов генерал, а Евтушенко полковник, активней всего распространяли именно облагодетельствованные ими люди. Творческая интеллигенция делится на собственно творцов —

которые ведут себя прилично, — и околотворческую сволочь, которая и из этой статьи сделает вывод о том, что я завербован. Сволочи больше. На ее фоне Семенов — кладезь таланта и порядочности, хотя в жизни он был лишь не в меру активным и довольно вторичным писателем, автором остросюжетной прозы с вкраплениями замечательных мыслей и точных наблюдений. И как от Симонова — так себе прозаика и хорошего, но не великого поэта — останутся гениальный «Случай с Потаповым» и десяток первоклассных стихотворений, так от Семенова навеки останется созданный им герой, а это очень много.

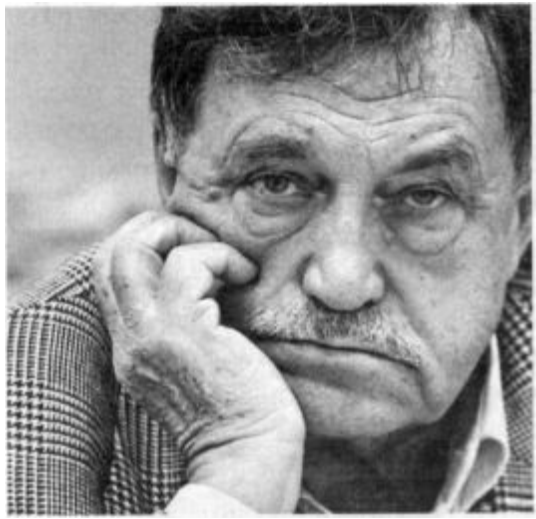
И вот еще какая интересная вещь.

Три года назад мне случилось выпросить у Клары Турумовой — вдовы Юрия Домбровского — черновики романа ее мужа «Рождение мыши». Роман этот теперь напечатан и даже распродан, потому что книжка уж больно остросюжетная. Она про советского журналиста, романтического и правоверного. Про то, как он попадает в плен на войне, потом оказывается во французской тюрьме, потом его как-то наши выкупают оттуда, и он в конце сороковых возвращается, а тут ему возлюбленная изменила. Изложено это все хорошим слогом хорошей советской прозы, и нам ужасно интересно, но все время мы подозреваем, что как-то тут не без двойного дна; что и Нина изменяет герою не просто так, и как-то очень уж по-захватнически относится он к жизни, и как-то очень уж много в нем активности вместо готовности задуматься, много желания все подгрести и трахнуть — вместо желания понять. Немножко и Симонов в нем узнается, конечно. И это сомнение крепнет в нас и крепнет до самой второй части — пока не появляется у героя двойник, автор. Который никогда никого не завоевал, сидел совсем не во французской тюрьме и вернулся из нее без единого зуба, и нет у него теперь ни работы, ни денег, ни перспектив. Одна свобода. Да еще женщина, которая его любит и дождалась; и получает он ее вопреки всему — потому что есть в нем что-то такое. Эти две параллельные биографии многое объясняют про советский мир и причины краха даже лучших его представителей.

Написана эта книга в 1952 году. Фамилия героя-журналиста — Семенов.

Бывают, как еще бывают странные сближения.

С ОСТРОВА НА СТРЕЖЕНЬ
Василий Аксенов (1932—2009)



«Остров Крым» Василия Аксенова, законченный в августе семьдесят девятого в Коктебеле, — один из немногих выживших литпамятников уникальной эпохи. Выживших — поскольку только что вышедшее переиздание высоко держится в списке бестселлеров, горячо обсуждается и, кажется, вызывает наконец серьезную полемику.

Тогда у Аксенова не было возможности обсудить свое сочинение с адекватной критикой и широкой читательской массой: почти сразу после окончания романа он эмигрировал, точнее, выехал в США читать лекции и немедленно лишился гражданства. «Остров» напечатали в «Ардисе», он проник в СССР, был хитом самиздата. Но такое полуподпольное существование априори исключает серьезный анализ: книга читалась за ночь, всех волновал либо политический смысл, либо храбрая эротика, либо, наконец, поиски прототипов. Увы, из всех русских писателей первого ряда Аксенов выделяется именно непрочитанностью, почти полным отсутствием серьезных исследовательских работ, которые в общем единичны: в первую очередь назовем образцовый построчный комментарий покойного Ю. К. Щеглова к «Бочкотаре».

Между тем сложная архитектоника аксеновских романов, весьма разнообразных при относительной однотипности протагонистов, сквозные аксеновские мотивы, открытые — при всей определенности — финалы, некоторая расплывчатость

позитива при однозначном и ярко очерченном негативе заслуживают серьезнейшего внимания: Аксенов сказал о семидесятых и восьмидесятых нечто более важное, чем о шестидесятых. Более того, семидесятые, особенно вторая их половина, остаются наиболее интересным и, пожалуй, непонятым советским периодом. Описаны они либо поверхностно, либо уклончиво: одни умерли, другие спились, третьи уехали — фиксировать гротескную реальность поздней брежневщины стало некому, а между тем в СССР заваривались интересные дела. Соревнование мировых систем шло к медленной, предсказанной Сахаровым и, мнится, неизбежной конвергенции. Режим уже был нереформируем: вероятней всего, точка бифуркации была пройдена где-то в 1961—1962 годах, в середине хрущевского правления, и уже в 1968 году рыпаться было поздно. Но хаотический распад девяностых не был еще предопределен: некоторые процессы можно было остановить либо спустить на тормозах. Широко обсуждались разные варианты выхода из советского тупика — консервативный (в духе почвенников), земский (вариант Солженицына), либеральный (сахаровский), военный, технократический и так далее, вплоть до религиозной утопии. Бурно цвел самиздат, в котором не переводились рецепты спасения Отечества. «Остров Крым» появился ровно на пике всех этих дискуссий. И, разумеется, тогда было никак не до аксеновских метафор: из многослойного торта выедался исключительно верхний слой.

Справедливости ради заметим, что в официальной литературе конца семидесятых реальность уже присутствовала в опосредованном, гротескно-фантастическом виде. Дело было не в цензуре, поскольку тенденция распространялась и на самиздат: просто ни у кого не хватало сил описывать это безумие как оно есть. В естественном своем виде оно было слишком скучно. Вдобавок реальность была достаточно фантастична и сама по себе: фантастика тоже бывает скучной, как доказывают некоторые страницы Кафки. Все настолько всё понимали и притворялись настолько спустя рукава, что сквозь иссякающую, ветшающую ткань советской действительности уже вовсю просвечивала метафизика. Об этой эпохе написано мало, но хорошо: вторая и третья части трилогии Стругацких, «Альтист Данилов» Орлова, «Тридцатая любовь Марины» Сорокина, «Московский гамбит» Мамлеева, «Коробейники» Каштанова, «Последнее лето на Волге» Горенштейна, некоторые вспомнят «Ягодные места» Евтушенко (роман характерный, но слабый), кто-то — «Время и место» Трифонова (но Трифонова в это время сильнее интересовали тридцатые, эпоха «Исчезновения» — «как это получилось»; с

современностью он, кажется, попрощался в «Другой жизни»).

Доминанты этой прозы — апокалиптические, эсхатологические ощущения, предчувствие скорого краха, но не мрачное и беспросветное, как сейчас, когда уже понятно, что будет то же самое, только хуже, а какое-то веселое, почти праздничное: тогда полагали, что начнется иное. Что-то типа «пусть сильнее грянет буря» с поправкой на то, что бурей не пахло, ревситуация не просматривалась: скорее уж «пусть быстрее рухнет дурдом». Кто мог предположить, что единственной альтернативой будет дурдом с трубой пониже и дымом пожиже, что в финале долгой и весьма увлекательной шахматной партии фигуры попросту будут сметены с доски, что в борьбе прогрессистов с новаторами и умеренных с радикалами победит банальная энтропия под лихую пальбу братков?

На фоне этих довольно хулиганских антиутопий «Остров Крым» — тоже весьма яркая, но беспримесно трагическая книга — выделяется именно мрачностью взгляда на будущее. Аксенов в принципе не очень любит описывать ужасное: для него органично счастье, он один из немногих в русской литературе, кто это умеет. Однако 14-я глава «Острова» — знаменитая «Весна» — при всей своей протокольности (не смаковать же ужасы) поражает нетипичной для Аксенова уверенностью в катастрофе, настаиванием на ней вопреки всем читательским мольбам. Остров Крым обречен. Это понятно, в сущности, уже в момент гибели Новосильцева во время «Антика-ралли», но Аксенов подробно и жестоко опишет стремительный захват райского острова воинственным быдлом, беспричинно озлобленным, рушащим и жгущим все вокруг себя. Ужас усугубляется тем, что захватчиков встречают с цветами. Некую надежду — весьма зыбкую — дает бегство Лучникова-младшего с беременной женой; спасение — как почти всегда у Аксенова — связано с евангельской символикой: современный Гудини по имени Бен-Иван ложится в лодке крестом и отводит неминуемую, казалось, гибель. Но это, если вдуматься, весьма жалкое утешение.

О том, какова символика самого острова Крым и в чем загадка Андрея Лучникова, томимого виной перед большой Россией и жаждой слиться с ее народом, тоже написано немного. И примечательна здесь разве что статья Рустема Вахитова «Василий Аксенов как зеркало либеральной контрреволюции». И внешностью, и взглядами Вахитов до странности напоминает критика Кирилла Анкудинова, своего ровесника и, кажется, двойника. В его эссе впервые, насколько я знаю, высказана мысль, что «Остров Крым» — никак не метафора Европы и не образ идеальной «правильной России», как она мыслилась западнику и

гедонисту Аксенову, а символ родной интеллигенции, тоже вечно виноватой перед народом и мечтающей слиться с ним в экстазе коллективного делания. Общая прокурорская тональность статьи Вахитова, верной в констатациях, но подозрительно разнузданной в попытках заклеймить давний аксеновский роман, только подтверждает все, что в этом романе написано: мы видим и беспричинную агрессию, и упреки в русофобии, и горячую обиду на то, что встреча народа с интеллигенцией выглядит не как слияние, а как поглощение. Но любой, кто читал «Остров Крым» — в семидесятых ли, в нулевых, — отлично понимает, что все было бы так и никак не иначе; да так оно, собственно, и вышло.

Антагонизм народа и интеллигенции был одной из главных проблем позднего застоя. Во время перестройки вопрос был не то чтобы снят, а просто, как замечено выше, опрокинули доску с этюдом. Это не значит, что проблема перестала существовать, но тема раскола общества на две страты, не имеющие друг с другом почти ничего общего, в тогдашней литературе звучала в полный голос: стоит вспомнить «Волны гасят ветер» тех же Стругацких, где ситуация описана буквально, или «Шута», и в особенности «Банду справедливых» Юрия Вяземского. Впрочем, и в «Тридцатой любви» Марина называет учеников пролами, а ее финальное трудоустройство на завод, приводящее к перерождению самой языковой ткани романа, выглядит именно как переход в иной мир. У советского народа и советской же интеллигенции было много вариантов сосуществования или разрыва, в том числе описанный Аксеновым, когда очередная попытка сближения кончается массовым истреблением передового класса (разумеется, передовым классом по тем временам была интеллигенция, а никак не люмпенизированный пролетариат). Осуществился самый простой: и тот народ, и та интеллигенция перестали существовать. Есть ли у них шанс возродиться? Не думаю. Но проблема остается, поскольку она в России неистребима, — и в этом, так сказать, первая актуальность аксеновской книги. Сегодня тоже слышны голоса — когда они в России не слышны? — о вине образованного слоя перед необразованным, о необходимости агитировать, просвещать, вести за собой, дотягивать до своего уровня и т. д. Все это, может быть, очень благородно, но имеет смысл лишь тогда, когда налицо встречное движение. Если его нет, насильственно тащить большинство к правде и тем более свободе не следует ни в коем случае. Как вариант — следует ограничиться культуртрегерством, постепенным превращением народа в интеллигенцию, что в СССР в последние десятилетия отчасти было достигнуто благодаря всеобщему среднему образованию. Но и культуртрегерство,

сопряженное со слишком тесным контактом, приведет к предсказуемому результату, а именно к упомянутому поглощению, с полным сознанием своего права на него.

Аксенов честно зафиксировал разделение на две России, ставшее явью гораздо раньше (в частности, в 1937 году одна Россия ела вторую, пользуясь для этого механизмом репрессий, запущенным совсем для другого). Даже такое упрощение всей русской жизни, как перестройка с последующим развалом страны, этого деления не отменило. Мы имеем дело не с монолитным населением, а с «людьми» и «люденами». При этом кодекс чести люденов совпадает с интеллигентским: их занимает совместный труд во имя будущего, познание, долгие и увлекательные отношения, не сводящиеся к простой физиологии. А все прочие, добровольно и радостно избравшие роль быдла, стремятся к примитивному доминированию и самым простым идентификациям по самым имманентным признакам вроде национального.

Границы, впрочем, проходят не по социальным или национальным разломам, а по более тонким силовым линиям, которые еще предстоит выяснить. Пока фактом остается одно: при такой истории, как российская, при тех механизмах власти, которые здесь работают, и той структуре общества, от которой мы никуда не можем деться, разделение народа на эти две фракции, с обратной пропорцией количества и качества, остается неизбежным. Россия делится на собственно Россию и остров Крым. Утопия их слияния оборачивается кровавым побоищем. О причинах этого разделения можно спорить, я же рискнул бы предложить элементарное и чисто физическое объяснение. Существует процесс центрифугирования, делящий вещество на фракции с помощью центробежных сил. Поскольку вся российская история являет собою довольно быстрое движение по кругу, социальные процессы в нем можно описать как центрифугирование, в результате чего оно и делится на фракции, мало чем объединенные, кроме общей центрифуги. Особенность этих фракций, однако, в том, что обратно они уже не смешиваются.

Второй не менее актуальный аспект старого романа заключается в попытке Марлена Кузенкова преодолеть тот же роковой разлом — на этот раз между властью и обществом — и остаться хорошим для всех. Само собой, ничего хорошего из этого выйти не может: Кузенков закономерно и символично гибнет, буквально расплющенный огромной волной на столь же символичной Арабатской стрелке. В свой последний вечер запутавшийся Кузенков с ужасом думает об истории — тоже как о

гигантской центрифуге: «Как она нас всех крутит!» Называет он ее не прямо — в позднесоветской прозе вообще не приветствовалась избыточная прямота, — а намеком: Основополагающая. Но это не основополагающая идея, как думает Лучников, не тенденция, не диктатура. Это реальность, ее железная пята и костяная нога. И здесь уже, пожалуй, «Остров Крым» становится не просто экзерсисом на вечные русские темы, но прямым пророчеством: все интриги, интеллектуальные полемики, противостояния, замыслы и надежды — ничто перед слепой силой исторической стихии, которая смешает все карты и опрокинет расчеты. За катастрофой острова Крым грядет катастрофа общего порядка — очередная волна всеобщей разрухи. Почувствовав ее, Кузенков перестал видеть смысл в собственной карьере, в лихорадочных попытках примирить врэвакуантов и коммуняк, в лучниковской идее возвращения и единения: кто увидел волну общей стихии, накатывающей на всех равно, тому уже безразлично, где находиться. Эта волна, которая расплющила Кузенкова (персонажа, в общем, ничтожного и суетливого вроде Юффа Смеллдищева из «Рандеву»), скоро накатила и на весь мир, сметя сначала СССР, а потом серьезно потрепав и Запад. От СССР остались руины, на которых копошатся паразиты; по сравнению с этими руинами привлекателен даже образ империи зла. Что останется от Запада — посмотрим.

Наконец, некоторую загадку для исследователя представляет сам образ Лучникова-среднего — обычный, казалось бы, аксеновский супермен, сочетающий интеллект с отвагой, а мачизм — с нежностью. Между тем из всех этих байронитов, как именовал их сам автор, именно Лучников самый, пожалуй, непрописанный и неясный: мы почти ничего не знаем о грозной силе, заставляющей его делать все возможное и невозможное для объединения Крыма с Россией, народа с интеллигенцией, творцов и героев с озлобленным быдлом, добровольно выбравшим свой образ и участь. В тяге Лучникова к большой России есть нечто физиологическое: он не только разумом, но всем телом ощущает свою беспочвенность, неполноценность — ему мало всего мира, ему Россию подавай для полной самоидентификации. Ситуация оторванности от корней для него непереносима. Между тем все надежды Аксенов возлагает на космополитов, для которых эта ситуация не просто естественна, но необходима: положительные герои его романа — те, за кем будущее: татарский буддист Маста-Фа, неутомимый беглец отовсюду Бен-Иван, да и Лучников-младший, чудом спасшийся, — вполне устраивают автора. Аксенов не без удовольствия описывает культуру яки, иронически, но любовно восстанавливает внутренние монологи

третьего поколения врэвакуантов — и здесь делает самый главный и самый, пожалуй, горький вывод этого романа. В этом и заключается его пророческая суть: возвращение к корням невозможно, «домой возврата нет». Пытаясь вернуться к архаике, обожествляемой, кстати, самым омерзительным персонажем романа, русопятом Соколовым, мы не просто выродимся — мы обречем себя на варварство. Тем, кто оторвался от почвы, нельзя пересаживаться на нее снова: прирасти нельзя, можно столкнуться, врезаться насмерть, утратить новую идентичность и не обрести прежней. Лучниковский порыв, самоубийственный по сути, превращает этого героя в изгоя аксеновского мира: все прочие устремлены к будущему, а этот жаждет срастить расколотое прошлое. Пожалуй, только Ген Стратофонтов из «Редких земель» по-лучниковски заблуждается, веря в свою миссию, но лучниковских попыток срастись с собственным прошлым уже не предпринимает. А сын его превращается в классического аксеновского человека и уплывает неведомо куда — в те же дали, в которые улетел у Стругацких Тойво Глумов. Туда ему и дорога. Люденам нет пути к людям — в этом есть своя трагедия, но она несоизмеримо меньше той, что описана в «Острове Крым».

Уплывающее поколение потомков — вот главный итог двух великих романов Аксенова. Улетающий сверхчеловек, которому пора проститься с тоской по корням и колыбели. И если даже это такая большая колыбель, как Россия, — бог с ней совсем.

БАЛЛАДА ОБ АСАДОВЕ
Эдуард Асадов (1923—2004)



1

В 1943 году, после взятия Перекопа, на Ишуньских позициях в Крыму командующий артиллерией Второй гвардейской армии Стрельбицкий инспектировал свои батареи. На одной из них он приметил молодого лейтенанта, судя по внешности — южанина, который постоянно шутил с солдатами, командовал легко и весело и под непрерывным вражеским обстрелом чувствовал себя, как на прогулке. Солдаты его обожали. В штабе армии генерал Стрельбицкий распорядился узнать, как этого храброго парня зовут. Позиции, однако, бомбили, связь прерывалась, и по рации едва удалось разобрать, что фамилия лейтенанта будто бы Осадчий.

В следующий раз генерал его встретил полмесяца спустя, уже под Севастополем. Лейтенант на грузовике привез в полевой медсанбат раненного в обе ноги старшину. Генерал ему выговорил за то, что старшину везли, не дожидаясь темноты, — могли попасть под обстрел… Лейтенант виновато ответил, что боялся медлить — вдруг гангрена? Генерал подивился храбрости, не стал его особенно распекать и отправил обратно на позиции.

В тот день батарею этого лейтенанта разбили: артиллерия била на максимум — на четыре километра, так что к врагу ее

придвинули буквально вплотную. В считаные часы не осталось ни одного целого орудия. Снаряды, однако, уцелели, и лейтенант со своим шофером Витей Акуловым, бывшим военным моряком, повез их на соседнюю батарею, где еще было из чего стрелять.

Это был не просто подвиг — самоубийство. Дорога простреливалась идеально. Машина еле карабкалась в гору. На полпути они заглохли, Акулов со всей силы жал на тормоза, лейтенант выскочил, долго под огнем крутил ручку и чудом завел мотор. Подъем кое-как одолели, вылезли на плоскогорье, но тут их стало видно уже отовсюду: налетели два «юнкерса». Лейтенанту вместе с Акуловым пришлось выпрыгнуть из машины и залечь под колеса. «Юнкерс» заходил прямо на них. Лейтенант успел еще пошутить в своей манере — береги, мол, прическу, Акулов, — и тут же рядом, в траншею, ухнула бомба. Осколки, по счастью, пошли вверх, тут подоспели наши истребители, «юнкерсы» ушли, а лейтенант пошел впереди еле двигающейся машины, показывая маршрут среди воронок. Уцелевший Акулов расскажет обо всем этом, но позже, много позже… Батарея, куда они ехали, была уже в двух шагах, лейтенант замахал рукой — и тут же рядом разорвался снаряд.

Все, кто наблюдал за лейтенантом с его батареи, не сомневались: погиб. Чудес не бывает. Самая дичь, самая обида в том и была, что снаряды эти он, по сути дела, довез, успел, и было ему всего двадцать лет, и все его так любили! Стрельбицкий о нем потом спросил. Ему так и доложили: вез боеприпасы на соседнюю батарею… выхода не было — у него не из чего стрелять, у соседа нечем… довез, но у самой цели погиб. Генерал, всего-то два раза его и видавший, очень о нем горевал и на всю жизнь запомнил лейтенанта Осадчего. Ведь накануне видел его, спасающего жизнь старшине, чуть не распек… ах, знать бы! На всех встречах с пионерами, которых после войны у него было много, он рассказывал про черноглазого лейтенанта, а после одной из таких встреч услышал, как артист филармонии читает стихи поэта Асадова — как раз о защите Севастополя. Поэт тоже там воевал и, по мнению генерала, в материале ориентировался. Стрельбицкий решил с ним созвониться и рассказать про лейтенанта: может, Асадов напишет, он поэт очень известный, пусть молодежь знает… к тому же он наш, крымский, воевали рядом — должен понять!

Он достал в Москве телефон Асадова и стал ему рассказывать про молодого веселого лейтенанта, которого так любили солдаты, который так лихо закуривал под огнем, и над шутками его покатывались все — представляете, он одному молодому солдату сказал, чтоб тот берег уши, а то по лопоухому легче попасть… и

это как раз перед тем как ехать на смерть! Надо написать, пусть знают, погиб же парень всего в двадцать лет!

— Не погиб, — сказал Асадов после некоторой паузы. — Вы меня не узнаете, Иван Семенович?

2

Карабахский армянин Эдуард Асадов, чью непривычную для русского слуха фамилию генерал Стрельбицкий для себя транскрибировал как «Осадчий», был тогда ранен в голову, перенес двенадцать операций (почти все — под местным наркозом или вовсе без него), навсегда потерял зрение и стал самым известным советским поэтом. Не спорьте — самым! В утешение ревнителям чистого искусства могу напомнить, что популярность ведь — не качественный показатель, она об аудитории и о поэте говорит поровну… Но факт есть факт: в славе с Асадовым не могли соперничать ни Евтушенко, ни Окуджава, ни Ахмадулина. Их слава — хоть чуть-чуть, а элитарная. А Эдуард Асадов был любимым поэтом советского народа — с конца пятидесятых до начала восьмидесятых, а по некоторым сведениям, и позже. Герой, красавец, мученик, моралист, любимый автор солдатского, сержантского и офицерского состава, кумир состава стародевического, девического и женского, геологического и подводнического, студенческого и пролетарского: не всякого опять же, но составляющего большинство! Суммарный тираж книг Асадова, которых набегает около сорока, достиг трех миллионов, и их было не достать! Ни одного поэта в мире, кроме автора Государственного гимна СССР, хамелеона номер раз Сергея Михалкова, так не издавали! А Асадов не был автором Государственного гимна, сочинял лирику — любовную и патриотическую, — не имел от государства наград, кроме боевых, не награждался премиями, не печатался в журналах, не занимал должностей, не участвовал в проработочных кампаниях, и даже самый упорный ненавистник его поэзии, снисходительно третирующий ее с чисто литературной точки зрения, по-человечески не упрекнет его ни в чем: не в чем.

Он жил в маленькой квартирке недалеко от проспекта Мира с женой Галиной Валентиновной, артисткой-чтицей, вместе с которой он главным образом и выступал. Никаких доходов, кроме пенсии, у него не было. Сумму пенсии он называть отказывался — карабахский армянин, фронтовик, гордость… Гордость он сохранил вполне, достоинство — тоже. Никакой зависти,

никакого злопыхательства в адрес более удачливых литераторов, никакой обиды на то, что его никто не помнит… Хотя что я говорю? Это в прессе, в столичных газетах, в литературных или жирных журналах о нем не было ни слова, и это естественно. У весьма многих, когда я говорил, что был у Асадова, брови съезжали на затылок: так он жив?! Жив, ему семьдесят четыре года, он прекрасно выглядит и каждое утро делает двухчасовую гимнастику с четырехкилограммовыми гантелями. И все это время пишет — практически без единой публикации, с твердо приставшим к нему ярлыком графомана и имитатора, олицетворенного кича… (Я встречался с Асадовым в 1999 году. С тех пор вышли десятки его книг, несколько собраний сочинений.) Так что критика и так называемый умный читатель его действительно не помнят, — хотя, впрочем, и всегда не жаловали. А народ — народ помнит своего поэта. Вот была у Асадова маленькая дача в Красновидове: единственное, по сути дела, его достояние. Все, что нажил он за несколько десятилетий непрерывной работы и исключительной славы, все, что скопил почти ежедневными выступлениями и множеством книг. И на эту дачу, где неисправна телефонная линия, ему все время звонили, попадая не туда.

— Это больница?

— Нет, это дача поэта Асадова, — отвечала его жена.

— Поэта Асадова?! Это который — «а счастье, по-моему, просто бывает разного роста»?

— Да. «От кочки и до Казбека, в зависимости от человека».

К сведению современных русских литераторов, это и называется славой — когда вам ошибочно звонят на квартиру и цитируют ваш текст, едва услышав фамилию: заметьте, после десяти лет глухого официального забвения, всегда постигающего в нашей стране кумиров массовой культуры. А то, что Асадов к ним принадлежит, думаю, не вызвало бы особых возражений и у него самого. Это тоже литература, только другая. Феномен, отчасти близкий, с одной стороны, к фольклору, а с другой стороны — к поп-культуре. Что, в общем, сегодня синонимично.

— Эдуард Аркадьевич, — спросил я его тогда, — почему, по-вашему, вы были в числе самых известных русских поэтов?

— Я убрал бы слово «был»… Если поэт состоялся, он состоялся навсегда. Я, мне кажется, имею право о себе так сказать. Помните, Доризо писал — «чтоб именем стала фамилия»? Меня по-прежнему узнают в электричках, звонят домой, я получаю читательские письма — всего за годы моей литературной работы их больше ста тысяч… И выступления бывают, только ведь наша культура сейчас растоптана. Нет

поэтических вечеров, нет встреч в концертной студии «Останкино»… Нет бюро пропаганды, устраивавшего выступления… Вот совсем недавно я выступал в училище пограничных войск в Голицыно. Сначала читал я, потом — курсанты, а потом вышел заместитель начальника училища и сам прочел мои стихи «Россия начиналась не с меча».

А почему их любят… поэту неловко себя хвалить. Человека обычно интересует то, что о нем. Вот мои стихи — они о моих читателях. О рабочих и об интеллигенции, которые, между прочим, у нас в Советском Союзе не так уж и отличались по уровню… Можно было приехать на завод, на ферму — и читать самые серьезные стихи.

Это я подтверждаю. У нас были умные рабочие. Интеллигенты от них отличались главным образом брезгливостью к труду и брюзгливостью в смысле политическом, — если опять же говорить о так называемой богемной интеллигенции, а не о пролетариях-врачах и пролетариях-учителях. Те, кто любил стихи Асадова, были люди неглупые. Специфические, конечно. Зачастую ненавистные мне. Но зачастую для меня же и спасительные, — с этим противоречием ничего не сделаешь, ибо страна стояла на таких, как они, а не на таких, как я.

Форма бытования асадовских стихов всегда была специфична: это не традиционный поэт с журнальными публикациями, критическими обсуждениями, узким, но верным кругом приверженцев и проч. Больше всего его жизнь и работа сходна с жизнью и работой эстрадной звезды: огромное количество разъездов и гастролей. Слава Асадова была такова, что он давал по три, по четыре вечера подряд — и всё шли и шли, некоторые — по многу раз, и билетов не хватало. Стотысячные тиражи его сборников (чуть не сказал «сольников») разлетались стремительно. В журналах он почти не печатался, прекрасно понимая, что литература в ее традиционном понимании — все-таки не совсем его среда. Его тексты рассчитаны главным образом на устное произнесение, на мгновенное восприятие, как песня. Тому есть объяснение: в силу самой своей биографии он оказался поэтом устной традиции, поэтом, лишенным зрения и чтения, воспринимающим слово на слух. Азбука Брайля кажется ему слишком медленным, неудобным способом читать: жена читает ему вслух, он следит за всеми новинками… Сам он просил не слишком педалировать тему своей слепоты:

— Пусть в нашем разговоре будет лирика, а не клиника.

Я уважал его истинно солдатское стремление никак не подчеркивать своего увечья, никогда не упоминать его в предисловиях, выступлениях по радио — или упоминать очень

бегло. Но именно эта вынужденная приверженность к устной традиции наложила свой отпечаток на его стихи, сделав их легко усвояемыми, но зачастую очень длинными, многословными: это приемы скорее ораторские, риторические, нежели чисто поэтические. Отсюда и длинноты, и морализаторство, и, кстати, сюжетность большинства асадовских баллад. Фольклору вообще присуща фабульность, он тяготеет к подвигу, к могучему героическому сюжету, к эпической фигуре в центре его: любовь, так уж до гроба, драка, так дотуда же. Славу Асадову принесла пространная лирическая повесть в стихах «Галина» (1958). Тогда жанр повести в стихах, жанр очень советский, ампирный и в то же время устный, был вообще популярен: соблазна не избежал и Пастернак, в середине двадцатых выдавший на-гора водянисто-повествовательного «Шмидта» и совсем слабый «Девятьсот пятый». Доризо, Смеляков, Долматовский, Софронов, Саянов, даже одареннейшие Антокольский и Самойлов — все оставили по роману либо повести в стихах: именно что проза стихами, гладкая, многословная, надрывно-патетическая, с историко-революционным уклоном и элементом здорового соцреализма, с авторскими отступлениями и непременной комсомольской любовью на фоне испытаний в центре сюжета. Читается легко, глотается, как макароны. На этом фоне повесть Асадова еще очень даже ничего. Сюжет: молодая женщина Галина любит молодого мужчину Андрея. Она готовится стать матерью. В него же, геолога, гордость курса, влюблена другая молодая женщина, Татьяна. В геологической экспедиции, в непогоду, в избушке между статным геологом Андреем и статной геологиней Татьяной происходит статный адюльтер, и сладкая, знойная Татьяна совершенно затмевает в памяти геолога синеглазую, чистую, пушистую будущую мать Галину. Эпически идут года. Галина, окруженная очень хорошими людьми, фронтовиками, таксистами, текстильщиками и другими сквозными персонажами советской оттепели, становится-таки матерью и растит сына. Андрей глубоко раскаивается и возвращается. «Предательство!» — отрезала она (цитирую по тексту). Но герой не отступается, все бегает на свидания к сыну, пускает с ним кораблики… Повесть венчается открытым финалом: простит ли, не простит ли… Слезы, во всяком случае, катятся: у нее и у читателя.

— Это не подлинная история, нет. Я стараюсь подлинных историй не брать, а как-то их переосмысливать. Вот случай, описанный в «Балладе о рыжей дворняге», был в Свердловске, где мы с мамой жили в тридцатые годы. Только через много лет я это написал… Истории, описанной в «Петровне» (молодая девушка-врач в деревне, любимый со скуки ее бросает, уезжает в город,

потом винится, открытый финал, простит-не-простит, слезы. — *Д.Б.*), тоже не было, я ее придумал, но, мне кажется, такое происходило сплошь и рядом… А после «Галины» — года через два или три — я получил письмо от женщины, которую точно так же звали Галиной, и муж — Андрей, и была Татьяна… Она поражалась, откуда я так все знаю, и обижалась только, что не переменил имен.

— Интересно, а «Баллада о любви и ненависти» имеет под собой какую-то реальную почву? Это же одно из самых известных ваших стихотворений…

— Да, особенно известны у меня «Дворняга», «Сатана», «Они студентами были», «Доброта», «Цыгане» — и вот эта баллада. Когда ее Галина Валентиновна читала на вечерах, секунды две-три стояла полная тишина, а потом — взрыв аплодисментов, что-то оглушительное! (Асадов не видел своих переполненных залов. Но он слышал их — гром оваций, рыдания, крики — и чувствовал тысячи рук, тянущихся пожать его собственную красивую, аристократическую, нервную руку. — *Д.Б.*) Нет, конечно, ничего подобного не происходило. Это ведь романтический сюжет: вы задаете утилитарные вопросы — было, не было, — а знаете ли вы слово «романтика»? Там же предельная ситуация: после катастрофы замерзает летчик, связь с ним только по рации, найти его не могут — ночь, буран, — надо продержаться до рассвета. А он по рации передает, что сейчас замерзнет. И тогда в рубку радиста приводят жену: она сначала пытается его удержать на свете любовью, мольбами — ничего! И тут она женским своим чутьем понимает, что ненависть бывает сильнее любви. И говорит ему: «Я хочу, чтобы ты знал: я люблю другого, твоего лучшего друга, и завтра мы с ним едем в Крым». И сила ненависти оказывается такова, что летчик всем смертям назло доживает до утра; а когда его находят, она ему во всем признается, потому что ненависть «не самая сильная вещь на свете». Могло ли такое быть? Наверное, могло. Но для меня не это главное.

— И, конечно, самое знаменитое ваше — «Они студентами были, они друг друга любили»?

— Там… на самом деле было подобное.

— С кем?

— Со мной.

Первый брак Асадова оказался несчастливым. После ранения он был убежден, что жизнь его кончена, что он никому теперь не нужен…

— Две вещи тогда спасли меня: письмо Чуковского и женская любовь. Я писал стихи с детства и в конце войны Чуковскому послал их потому, что знал: этот критик снисходителен не будет.

Он действительно так меня разнес — живого места не осталось. А в конце приписал: и все-таки вы истинный поэт со своим голосом, со своим дыханием, иначе бы не стоило всего этого вам писать. А второе, что меня спасло, — женщины. Не меня выбирали, а мне пришлось выбирать: шесть девушек сами предложили мне руку и сердце. Я был довольно интересный, — могу это о себе сказать, потому что сейчас все это в прошлом, — так что женщины меня любили. Я, конечно, не был ловеласом, но многое из того, что я пишу, — было со мной. Я выбрал тогда не лучшую. Не хочу об этом много говорить: она обманывала меня.

За асадовскими умолчаниями стоит история почище набоковской «Камеры обскуры»: грех об этом напоминать, но ведь его обмануть было проще… Так что история о студентах, которые друг друга любили, а потом он застал ее с другим и ушел, не взяв «ни рубля, ни рубашки», — не романтический вымысел.

— А со второй женой я познакомился, когда мы, молодые поэты, читали на Стромынке, в конце августа 1961 года. Она просила ее пропустить вперед: артистка, чтица, уезжает на гастроли… «А что у вас за программа?» — спросил я. Она отвечает: «Женщины-поэтессы в борьбе за мир». Я пошутил в ответ: первый раз слышу, чтобы за мир боролись по половому признаку, что-то в этом роде… Она обиделась. Осталась меня послушать. Ей понравилось, она стала включать мои стихи в свои программы… С тех пор мы вместе.

Настоящая слава Асадова связана не с военными и не с патриотическими его стихами (последних относительно немного, он никогда не спекулировал на этой теме), а именно со стихами о любви, со студенческими и среднеинтеллигентскими love-stories: измена, раскаяние, простит-не-простит, слезы. Асадов — поэт сентиментальный и назидательный, как Карамзин (и, как Карамзин, он сбивает пафос дружелюбной иронией, ибо читателя своего искренне любит). Стихи его часто называли рифмованными прописями. Он любовался кремневой твердостью своих неярких, неброских, но непрощающих героинь; и он же от души, горячо прощал своим непостоянным героям, страдал за них, жалел их… Он жалел медвежонка, который вырос матерым и злым медведем потому, что охотники застрелили его мать. Он жалел гордого бенгальского тигра, убегающего в снежное поле из товарного вагона — на верную гибель. И девушки рыдали над его «Рыжей дворнягой», а Евтушенко издевался над девушками «с парой асадовских строк под кудряшками»…

Хотя — положа руку на сердце — далеко ли ушел Евтушенко от этих прописей?

Хотя — положа то же туда же — так ли неодолима пропасть

между длинными, иногда водянистыми балладами Асадова и многословными стихами Ахмадулиной, от которой читатели поутонченнее асадовских тоже приходят в бездумный экстаз?

Нет, конечно, пропасть эта неодолима в чисто материальном и, так сказать, паблик-рилейшнском выражении: шумный, избыточный юбилей Ахмадулиной, символа отечественной культуры, — и полное забвение Асадова, не печатающегося десять лет. Но велика ли разница между гладко зарифмованными банальностями Асадова — и более витиеватыми и претенциозными банальностями Ахмадулиной, чьи стихи точно так же рассчитаны на устное восприятие, концертны и порой невыносимо длинны? А творческое и человеческое поведение Асадова, по-моему, не менее достойно.

— Вы что, серьезно? — спросила меня одна очень умная женщина.

Серьезно.

3

То, что стихи Асадова не выдерживают никакой критики с точки зрения литературных критериев, — вещь настолько очевидная, что доказывать ее смешно. Это не поэзия или, верней, другая поэзия. Подобные стихи пишут почти все читатели Асадова: библиотекарши, курсанты, офицерские дочки… Только у него, конечно, глаже, строже, сюжетней. Но ценности, утверждаемые им, — ценности нормальные, хорошие, и хотя я не люблю ни стихов Асадова, ни их читателей, — я глубоко уважаю его как человека. Да и их временами уважаю, ибо, глупые или не глупые, пошлые или не пошлые, они все-таки составляют большинство моего народа. А воспитывать народный вкус бесполезно: фольклор ведь тоже полон банальностей и длиннот, только обаяние его в непосредственности, а не в оригинальности… Я совершенно искренне полагаю, что ситуация, при которой сто из ста пятидесяти опрошенных комсомольцев любимым поэтом называют Асадова (так было в семидесятых, об этом писала «Комсомолка»), — нормальна. И пусть лучше знают наизусть «Балладу о рыжей дворняге», этот безусловный поэтический суррогат, нежели «Зайку мою»: вы спросите, какая разница? — есть разница.

Да, это поп-культура. Но другой массы не хавают. Более того: один киевский врач написал Асадову, что медикаментов не хватает, бинтов, простынь нет, — и тогда, нищий, беспомощный, чужой на независимой Украине, он приходит к своим больным и

читает им вслух Асадова. И им легче. Охотно верю. Я даже больше скажу: больной или запуганный человек особенно чувствителен к сентиментальной, пусть и банальной поэзии. Мне как-то в армии попался сборник Асадова — мне дала его пролистать дочка замполита, очень глупая, но сострадавшая солдатам девочка лет четырнадцати. И верите ли, я, на гражданке ругавший Пастернака за дурновкусие, — я чуть не расплакался над этим сборником! Потому что я в армии мало ел и много страдал, а такой человек к рифмованному тексту по определению восприимчив. Добавлю, что от «Зайки» я не заплакал бы и в армии.

— Мне говорят, что я поэт для девушек. Но разве девушки — не люди?

Впрочем, Асадов не был в обиде на критику. И на официальное забвение. Он каждый день работал, продолжая ощущать связь со своим народом: каков народ, таков поэт, и они нужны друг другу.

— Эдуард Аркадьевич, как вы пишете?

— У меня давно отработанный механизм. Я наговариваю на магнитофон, потом слушаю, правлю и печатаю на машинке. Я печатаю со скоростью профессиональной машинистки.

Асадов действительно печатал очень быстро, свободно ориентировался в комнате, двигался со своеобразной восточной грацией; и я забывал о его слепоте, хотя лицо с неизменной черной повязкой выглядело подчас пугающе. Нечеловеческой своей волей он заставил себя перелопатить со слуха гору литературы, окончить Литинститут (вместе с Тендряковым, Гамзатовым, Бондаревым — последний, кстати, был единственным человеком на курсе, с которым они почему-то не дружили), выучиться печатать, обращаться с любой техникой, столярить, слесарить, полностью обслуживать себя, шить… Воле его удивлялись врачи.

— Когда мне было пятьдесят, женщина-врач мне сказала: пора бросать курить. Как, я же курю с двенадцати лет, начал с двенадцати, во дворе, на «слабо»! Тридцать восемь лет курю — главным образом папиросы. Ну вот, говорит врач, не хватит ли? И я решил: хватит. Я пришел домой и сказал домашним: все, я выкуриваю свою последнюю папиросу. Никто не принял этого всерьез. Я положил около кровати пачку «Казбека» — в ней оставалось двенадцать папирос — и спички. В этой пачке до сих пор двенадцать папирос.

— Я знаю, что вы часто бываете в Севастополе. Вы почетный гражданин этого города. У вас есть свое отношение к проблеме флота?

— Конечно. И к проблеме раздела Советского Союза вообще. Никакое разделение не делает людей сильнее, запомните. У меня есть четверостишие: «Не могу, не хочу, не смирился и в душе все границы сотру. Я в Советском Союзе родился и в Советском Союзе умру».

— То есть к советской власти у вас нет претензий?

— Множество! Это у меня к Советскому Союзу нет претензий, и я продолжаю жить в нем. Но как бы мы ни относились к советской власти, я смириться не могу с тем, что нас оглупляют, что отовсюду несется чудовищная пошлость, что раньше нас уважали, а сегодня протягивают два пальца и разговаривают через губу… Главное же — это страшное оболванивание, вытаптывание культуры!

И я совершенно согласен с Асадовым, ибо он все-таки имеет к культуре большее отношение, чем Вика Цыганова и тем более чем Андрей Бартенев, или Константин Кедров, или прочие –исты и квази. Только согласится ли Асадов, что миллионные тиражи попсы — не что иное, как реакция на миллионные тиражи его книг, его суррогатной поэзии? И надо ли это объяснять человеку, ставшему кумиром и образцом для миллионов, — человеку красивому, мужественному, настоящему солдату, добряку, сострадателю…

— Вы голосовали за Ельцина или за Зюганова?

— Я ни за кого не голосовал. Мне никто в этой семейке не кажется привлекательным.

— И Лебедь?

— И Лебедь. Он слишком много делает рискованных, необдуманных заявлений.

— Как вы себе представляете вашего сегодняшнего читателя?

— Мои стихи больше всего любят военные, которые не любят воевать.

Когда-то моя жена яростно спорила на своем первом курсе с поклонницами Асадова. И не поленилась ради спора подсчитать, что в его сборнике, взятом с собою на картошку одной из девушек с кудряшками, сто одиннадцать стихотворений из ста двадцати семи кончались восклицательным знаком!!! Количество штампов в них, думаю, не поддавалось никакому учету. Но теперь-то мы, кажется, поняли наконец, что у народа не может быть хорошего вкуса и тут уж надо выбирать из двух зол? А страна, у населения которой поголовный хороший вкус, — боюсь, нежизнеспособна.

Надо вернуть народу этот кич, чтобы отбить охоту к суперкичу, заполонившему страну. Эта культура — самый массовый, самый секулярный ее вариант — все-таки несет в себе и добро, и красоту, и сострадание: в том виде, в каком они

понятны стране.

И я, сноб, гурман, смакователь, — низко кланяюсь Асадову, самому известному поэту самой большой страны.

Я ПРОЖИВУ
Белла Ахмадулина (1937—2010)



Поэт и время находятся в более сложных и трагических отношениях, чем принято думать; не обращают на тебя внимания — плохо, обращают — еще хуже. Советскому поэту труднее всего было в шестидесятые, когда вся страна смотрела на него в оба и тем непозволительно развращала, когда в силу этого внелитературные обстоятельства становились важнее литературных и качество текста в конечном итоге можно было игнорировать. Белла Ахмадулина едва ли не самая красивая женщина в русской литературе XX века, наделенная к тому же знаменитым хрустальным голосом, — в поэзию с такими данными входить опасно. Особенно в эстрадный ее период, когда поэта больше слушают, чем читают, и с большим интересом следят за динамикой его браков, нежели за темпами собственно литературного роста.

Этим и объясняется тот факт, что Белла Ахмадулина — персонаж не столько родной литературы, сколько общественного сознания, адресат бесчисленных читательских писем, объект либо нерассуждающих восхищений, либо гнусных сплетен, но не обстоятельных разборов. Женщины с незадавшейся личной жизнью, любительницы ЭСКЮССТВА, своими захлебывающимися и безвкусными хвалами совершенно засахарили поэзию Ахмадулиной. Очень красивая женщина, пишущая очень красивые стихи, — вот ходячее определение. Подлили масла в огонь два ее пишущих мужа — покойный Нагибин и здравствующий, дай Бог

ему здоровья, Евтушенко. Нагибин успел перед смертью сдать в печать свой дневник, где вывел Беллу Ахатовну под неслучайным псевдонимом Гелла, и мы узнали как о перипетиях их бурного романа (своего рода лось и трепетная лань), так и о нескольких полуневольных, бессознательных изменах Б.А., осуществлявшихся скорее по ее знаменитой душевной щедрости, доходящей до неразборчивости. В свою очередь Евтушенко поведал о первом браке Б.А. — браке с собою — и о том, как эта во всех отношениях утонченная красавица энергично морила клопов. И хотя в дневнике Нагибина полно жутких, запредельно откровенных подробностей, а в романе Евтушенко «Не умирай прежде смерти» — масса восторженных эпитетов и сплошное прокламированное преклонение, разница в масштабах личностей и дарований дает себя знать: пьяная, полубезумная, поневоле порочная Гелла у Нагибина неотразимо привлекательна, даже когда невыносима, а эфирная Белла у Евтушенко слащава и пошла до полной неузнаваемости. Любовь, даже оскорбленная, даже переродившаяся в ненависть, все же дает сто очков вперед самому искреннему самолюбованию.

Но мы опять не о стихах.

В России, думаю, найдется немного людей, знающих наизусть хоть одно стихотворение Ахмадулиной (о поэтах речи нет, поэты не люди). Вызвано это отчасти тем, что она не писала детских стихов (а именно по ним массовый читатель лучше всего знает, например, Юнну Мориц, поэта огромного и сложного), отчасти же тем, что стихи Ахмадулиной попросту трудно запоминаются — в силу своей пространности, лексической сложности и определенной водянистости. Конечно, почти каждая провинциальная библиотекарша (из тех, которые зябко кутаются в шали, пишут письма писателям и являются символом культуры для Дмитрия Лихачева) знает наизусть «По улице моей который год» и «А напоследок я скажу» исключительно благодаря Эльдару Рязанову. Лично я всегда помню песню «Не знаю я, известно ль вам, что я певец прекрасных дам» из «Достояния республики», едва ли не самое изящное и внятное стихотворение Ахмадулиной тех времен. Остальных ее текстов даже я, знающий наизусть тысячи две стихотворений, при всем желании не упомню. А ведь именно запоминаемость, заразительная энергия, радость произнесения вслух — вот главные достоинства поэтического текста, по крайней мере внешние. Поди не запомни Бродского, ту же Мориц, лучшие тексты Окуджавы! Запоминаются лучше всего те стихи, в которых все слова обязательны, — необязательные проскакивают. Из Ахмадулиной помнятся строфы, иногда двустишия:

Например:

Мне этот год — вдоль бездны путь,
И если я не умерла,
То потому, что кто-нибудь
Всегда молился за меня.

Или:

Но перед тем, как мною ведать,
Вам следует меня убить!

Или:

Прохожий, мальчик, что ты? Мимо
Иди и не смотри мне вслед.
Мной тот любим, кем я любима.
К тому же знай: мне много лет.

Или:

Не время ль уступить зиме,
С ее деревьями и мглою,
Чужое место на земле,
Некстати занятое мною?

Может быть, я выродок (хотя боюсь, что я-то как раз норма), но я ищу в любом тексте прежде всего возможность самоидентификации, соотнесения его с собою, со своей (чаще) мукой и (реже) радостью. Человека всегда утешает и радует, что он не один такой. Подобные совпадения для читателя Ахмадулиной затруднены прежде всего потому, что тут многое аморфно, не названо, не сформулировано, безвольно… Последнее приведенное мною четверостишие про чужое место на земле, — как раз редкое и прекрасное исключение: всё стихотворение «Дождь и сад», которым оно замыкается, являет собою одну бесконечную длинноту, и даже взрыв заключительной строфы не окупает этой гигантской затраты поэтических средств, к тому же несколько однообразных. Не знаю, достоинство это или недостаток, но всякое ахмадулинское избранное производит на редкость цельное впечатление: особого движения тут нет. То ли потому, что поэт не любит переиздавать свои ранние стихи, еще

романтически-розовые от рассвета пятидесятых, то ли потому, что поэт всю жизнь верен себе, то ли потому, что он не развива… и я в ужасе прикрываю рот рукою. Достоинства ахмадулинских стихов менялись: к семидесятым они стали суше, трезвей, в них появилась фабульность, временами даже балладность, но недостатки оставались прежними — экзальтация (часто наигранная, путем самоподзавода), обилие романтических штампов, монотонность (везде пятистопный ямб), более-менее постоянный словарь, многословие и все та же водянистость… И ранняя, и поздняя Ахмадулина — при неоднократно декларированной любви — нет! — обожании! — нет! — преклонении! перед Мандельштамом и Цветаевой — замешена все же на Пастернаке; и все грехи его ранней поэтики, весь захлеб и захлюп, которых он сам впоследствии стеснялся, вся экзальтация, все многословие перекочевало в тексты Ахмадулиной:

> Среди гардин зимы, среди гордынь
> сугробов, ледоколов, конькобежцев
> он гнев весны претерпевал один,
> став жертвою ее причуд и бешенств.

Эта густая спекторщина, даром что на дворе уже 1967 год, встречается и у поздней Ахмадулиной ничуть не реже. Неприхотливый русский читатель, так любящий поэзию, что для него всякие рифмованные строчки есть уже драгоценный подарок, часто неразборчиво глотал откровенную невнятицу, принимая ее за вещее косноязычие. Так многое прощалось раннему Пастернаку, так и Ахмадулина приобрела славу поэта «сложного» и даже «темного», тогда как в конце шестидесятых, поощряемая читательскими восторгами, она была попросту невнятна — при вполне здравых мыслях, вполне четкой фабуле и вполне очевидной иронии, составляющих сильную сторону ее поэзии. Слушать все это — упоительно, и хочется еще и еще этой музыки голоса; но читать — утомительно, скучно, путано. Читатель и критика сыграли свою роль: поощрили в поэте то, что было очень важной составляющей его индивидуальности, составляющей эффектной, но, увы, безвкусной…

Отсюда и неизменность ахмадулинского словаря: окрест, свеча, уж (в смысле частица, а не ползучая тварь), благодаренье, гортань, блаженство, прилежность, угоден, лакомство, мука (в смысле страдание, а не продукт), услада, лоб, жест (частое и очень неслучайное слово), плоды, дитя, легкость, вкушать, зрелище, свирель, метель, сей, труд, о, всяк, сотворенье,

невнятный, нетленный, письмена, сиротство, друзья, судьба, торжество.

А в общем, неплохой набор — почти вся судьба поэта, — но узкий, узкий…

Пародировать, передразнивать, стилизоваться под Ахмадулину — исключительно легко (и опять не знаю, хорошо это или плохо: узнаваемость? — да, но и однообразие!). Допустим: «Дав моим глазам необременительный труд упереться в белесость потолка, я небрежно лакомила облепившуюся правую руку благосклонным покручиванием роскошно курчавой шерсти моей человекообразной собаки, которая издавала невнятный, но властный звук благодаренья и своими гениальными всепонимающими глазами являла столько доброты и мудрости» — что куда иному критику, покаянно закончу я уже своим голосом. А все-таки воспоминания Ахмадулиной о Набокове или ее предисловия к своим сборникам читать немыслимо. Впрочем, тут есть прием: двадцать строчек о себе, обо всем, ни о чем, то есть чистая демонстрация стиля, — и пять строк вполне по делу, здраво, четко и внятно. Так безметафоричный Бродский впаяет вдруг в сугубо прозаизированную ткань стиха что-нибудь афористичное и метафорическое — и метафора сияет, что твой бриллиант на фольге. Так и ирония или афористичность Ахмадулиной подчеркиваются аморфностью и невнятностью остального текста. Так что перед нами не дефект поэтической речи, а ее особенность, прием. В лучших текстах Ахмадулиной ирония возникает из вкрапления в густой, местами заштампованный поэтический делириум какой-нибудь обыденной реалии вроде метро «Аэропорт» или жаргонного словечка. Так намечается и проводится главная тема Ахмадулиной — болезненная, мучительная несостыковка с миром. Где есть такой свежий афоризм, или довольно жесткая ирония, или новая мысль — там этот прием работает. Где нет — там нечему и работать: трагическое безволие.

Ахмадулиной часто подыскивали аналог или генеалогию. Ассоциировали то с Ахматовой, которая очень ругала ее стихи (см. «Записки» Чуковской), то с Цветаевой, с которой у нее уж точно ничего общего… Ахматова и Цветаева — при всем различии темпераментов — поэты четкие, афористичные, ничего лишнего, мысль остра и напряжена. Только у поздней Ахматовой изредка промелькнет самоповтор или некая словесная избыточность, но и старческие ее стихи блещут оригинальностью и остротой мысли, беспощадностью ее… «Это недостаточно бесстыдно, чтобы быть поэзией», — ахматовская формула. У Ахмадулиной пафоса всегда столько, что ни о каком бесстыдстве

не может быть и речи. Стыда — много, покаяния — тоже, но всегда красиво и пристойно. Так что поэтически ей ближе всего, как ни странно, ни Мориц, ни Матвеева, ни Слепакова (интересно, кстати, это удвоение согласных в именах блистательных поэтесс-ровесниц: Нонна, Юнна, Новелла, Белла, сюда же просится и посредственный поэт Римма). Самый близкий к Ахмадулиной поэт — Высоцкий, в любви к которому она часто признавалась и который ее боготворил.

Они похожи многим. И тем, что ровесники. И тем, что оба, по существу, — романтические поэты, причем книжно-романтические. «Книжные дети». Для обоих характерен пафос, а объектом иронии чаще всего становится именно повседневность. Оба много теряют, когда их тексты отрываются от голоса, от исполнительской, концертной стихии (не вижу в этом ничего оскорбительного — это просто другой род искусства). У обоих стойкая, мгновенно узнаваемая лексика, свой словарь. У обоих особо значимы темы дружества, братства, литературной честности. Оба фрондировали, хотя их фронда и не являлась самоцелью. Оба участвовали в «Метрополе». Оба не скрывали своей любви-ненависти к алкоголю и много пострадали от этого (и вообще оба жили бурно, но бурность этой жизни редко проскальзывала в тексты. Похождения Высоцкого, о которых столько пишут его псевдодрузья или квазиисследователи, — какое отношение они имеют к его стихам и песням, всегда исповедальным, никогда автобиографичным?). Наконец, и у Ахмадулиной, и у Высоцкого много произведений многословных, рассчитанных на устное произнесение и немедленное восприятие. Высокопарное многословие, увы, отяжеляет многие песни Высоцкого, в том числе его героические баллады. Правда, в его текстах больше фабульности, напряжения, но на то он и актер, и мужчина.

Вот смотрите:

> Так дурно жить, как я вчера жила, —
> в пустом пиру, где все мертвы друг к другу
> и пошлости нетрезвая жара
> свистит в мозгу по замкнутому кругу.
>
> Какая тайна влюблена в меня,
> чьей выгоде мое спасенье сладко,
> коль мне дано по окончанье дня
> стать оборотнем, алчущим порядка?

Господи! Да ведь этот же «стыд быть при детях и животных»

испытывает герой песни Высоцкого, который вечером пел директору дома моделей, а утром смотрит похмельным трезвым взглядом на первого ученика, который «шел в школу получать свои пятерки».

> Не надо подходить к чужим столам
> и отзываться, если окликают, —

налицо, конечно, биографическое сходство (слава, полускандальность, в чужом пиру похмелье), но главное сходство — в отвращении романтического героя к тому, в кого он волею судьбы и саморастраты превратился. Впрочем, такая саморастрата, алкоголь, промискуитет, многобрачие, эпатаж — все было неким экзистенциальным вызовом. Не только Системе, не только ее властям и ее быдлу, но и миропорядку, установлениям человеческой жизни: романтическим поэтам они невыносимы.

Отсюда и безоглядная храбрость Ахмадулиной, полное отсутствие у нее инстинкта самосохранения, о котором влюбленно писал Нагибин: если в падающем самолете все устремятся в хвост как в наиболее безопасную часть, его Гелла не тронется с места. Будет грызть яблоко. Жест? Да. Но жест, оплаченный жизнью. Отсюда безоговорочно порядочное, отважное, красивое поведение Ахмадулиной во всех ситуациях, в которых пасовали мужчины (хотя красивейшей женщине русской литературы вряд ли что грозило, кроме непечатания, но ведь и многочисленным мужчинам ничего такого гулаговского не грозило за подписание честного письма, а сколько было подонков!). Ахмадулина была первым академиком, подавшим голос в защиту Сахарова (хотя состоит она только в одной из американских академий искусства). В том же ее письме содержался горький упрек советской академической среде, позорно молчавшей. Ахмадулина подписывала, по-моему, все письма: в защиту Синявского и Даниэля, Гинзбурга и Галанскова, Чуковской и Солженицына… Ореол гонимости, конечно, шел Ахмадулиной, и она сознавала это. Но и для того, чтобы делать рассчитанные и красивые жесты, нужна храбрость. И Ахмадулина вела себя храбро. Храбрость по большому счету и есть красота.

Это сейчас ее муж Борис Мессерер дает пошлые интервью пошлому «Московскому комсомольцу» — пошлые в том смысле, что в них идет речь о богемности московских артистических нравов и почти ни слова о том, каким творческим трудом оплачена эта богемность. Но когда-то мастерская Мессерера давала приют лучшим литературным силам Москвы, и не только

Москвы. Ахмадулина никогда особенно не бедствовала, но и никогда ничего не жалела, с истинно романтической щедростью все раздавая и всем помогая. Она подбирала кошек и собак. Она дарила любимые вещи. Она привечала всех. И отголоски этой доброты, щедрой до безвольности, проникли и в ее тексты: здесь та же щедрость и избыточность дарения. Отсюда и многословие, с литературной точки зрения не слишком привлекательное, но по-человечески обаятельное и понятное. Это та же щедрость — при нежелании и неумении высказать простую мысль в двух словах растягивание ее на десять, двадцать, пятьдесят! Но в этой же словесной избыточности — что-то от многословия девятнадцатого века, в который Ахмадулина влюблена, как всякий истинный романтик. Тогда люди были многословны и высокопарны, ибо у них было время, а возвышенный ход их мысли еще не поверялся запредельно убогой и кровавой реальностью… Говорили не «дружба», а — «О возвышенное чувство, коего чудесный пламень…» Трезвый и лаконичный Пушкин над этим издевался (так что любовь Ахмадулиной к нему носит характер общекультурного преклонения, а не творческого освоения). Мы — умиляемся. Так же можно умиляться архаичности ахмадулинского словаря и словесной обильности ее поэзии.

А какая-нибудь восторженная поклонница с вот такими глазенками навыкате ляпнула бы сейчас, что и дождь щедр, и снегопад чрезмерен, и природа всегда избыточна, всегда через край… и полился бы поток благоглупостей, но поэт не в ответе за своих эпигонов.

Бесстрашие и трезвость самооценки, отсутствие иллюзий на свой счет — вот что привлекательно уже в ранней Ахмадулиной:

Не плачьте обо мне — я проживу
счастливой нищей, доброй каторжанкой,
озябшею на севере южанкой,
чахоточной да злой петербуржанкой
на малярийном юге проживу.

Не плачьте обо мне — я проживу
той хромоножкой, вышедшей на паперть,
тем пьяницей, поникнувшим на скатерть,
и этим, что малюет Божью Матерь,
убогим богомазом проживу.

Здесь есть самоуничижение, есть и самолюбование, но есть и то, чем стоит любоваться.

Перед нами замечательный феномен шестидесятничества —

нерасторжимость человека и поэта. Оценивать их поврозь — занятие неблагодарное, от критериев чистой литературы здесь приходится отойти. Гораздо интереснее их столкновения, их сотрудничество, их диалог, составляющий главную тему ахмадулинского творчества. А для того чтобы делать чистую литературу, на свете достаточно не очень романтических мужчин и не очень красивых женщин.

ПОБЕДА НА ПОСЛЕДНЕМ БЕРЕГУ
Борис Стругацкий (р. 1933)



1

Главные советские и постсоветские военные писатели — Стругацкие. Думаю так не только потому, что с шестидесятых по настоящее время они с большим отрывом остаются самыми читаемыми из всей русскоязычной прозы, но и потому, что — почти никогда не изображая войну напрямую — занимались беспрерывным ее осмыслением, изживанием ее опыта. Бесконечные войны в прозе Стругацких — на Сауле, на Саракше, на Земле — больше всего похожи на игры в войну книжных послевоенных детей на ленинградском пустыре 1946 года, среди осколков, воронок и сгоревших бревен.

Этой военной прозой сформировано уже несколько поколений, и я отчетливо помню чувство физической невозможности оторваться от текста Стругацких — мне восемь лет, я болею, читаю сборник «Фантастика-62», там «Попытка к бегству», и с этой «Попыткой» я забираюсь под одеяло и там при свете дачного фонарика читаю, пока не дочитываю. С этого момента в мою речь входят выражения: «Налей мне вина, Хайра, труполюб, и согрей постель, я сегодня весел!»; «Варенья, и быстро, — неприятным голосом сказал Хайра»; «Великий и могучий Утес с ногой на небе и на земле». Это входило в кровь

немедленно — но не только потому, что было хорошо, а потому, что Стругацкие транслировали атмосферу тревоги, в которой мы жили. Советский Союз был довольно напряженное место, в нем все время чего-то боялись, война витала в воздухе. Потом из теплицы выпустили воздух — а может, впустили, не знаю, но атмосфера утратилась. А тогда этой атмосфере соответствовали немногие — в первую очередь Стругацкие, у которых непрерывно воевали, или вспоминали войну, или ждали войны.

Тут есть хитрое противоречие: мало кто ненавидит войну, как Стругацкие, мало кто наговорил столько резкостей о советском милитаризованном сознании, о подчинении всего советского (а в последние годы и российского) социума мобилизационным доктринам и о привычке развязывать войны, чтобы тем вернее все на них списать. Отрицательные герои Стругацких — чаще всего генералы либо представители спецслужб, опять-таки военизированных. А между тем все их положительные герои родом из войны и могут лишь мечтать о тех прекрасных временах, когда формирование «Человека Воспитанного» будет возможно без подобных экстремальных инициаций.

Противоречие это, конечно, осознается скорее читателем, чем автором. Борис Стругацкий, который ныне героически представительствует за себя и брата, продолжая работать, размышлять и отвечать на вопросы, — внутренне абсолютно последователен, когда сегодня развенчивает военную мифологию. А его поклонники, выросшие на их с братом классической прозе, кричат о своем разочаровании и признаются в блогах — не без публичной экзальтации, естественно, — что АБС для них более не существуют, смотри, какая принципиальность.

Я их не одобряю, конечно. Но понять генезис этих ощущений могу.

2

Хотя вообще-то с Борисом Натановичем Стругацким мало что понятно. Он персонаж загадочный. Говорю «персонаж», потому что не совсем понятно, человек ли — или та самая предсказанная им вместе с братом следующая ступень эволюции.

Борис Стругацкий на людях не появляется принципиально, даже на церемонию присуждения литературной премии АБС присылает поздравление, и только. Семинар фантастов, которым он руководит с середины семидесятых и который считается инкубатором гениев, продолжает функционировать, но собирается у него дома, и посторонние туда не допускаются. Все

интервью — исключительно в режиме online. Я из тех немногих счастливцев, кто видел Стругацкого живьем и удостаивался даже крепкого сухого спортивного рукопожатия, а также разговора. Это было во времена, когда его еще можно было увидеть на конгрессе «Странник». Плотность и скорость этого разговора, а также причудливость мысли укрепили меня в убеждении, что тут мы имеем дело с чем-то таким, этаким, до конца не познанным.

Я не могу удержать Стругацкого не то чтобы в своем темпе, а в спектре восприятия. Он шире. Его способность смотреть на вещи под неприемлемым для меня — и для него — углом значительно превосходит собственные мои способности.

Однажды он мне сказал (не подчеркиваю своей близости к нему, разговор был общий):

— Мы выросли в убеждении, что человек ест, чтобы работать. А что, если это не так?

— Вы серьезно?

— Абсолютно. Это вполне может быть наоборот.

Далее он развил мысль о том, что самоценность работы вполне может быть пережитком, а прекрасное безделье по-своему выглядит даже более творческим состоянием; и о том, что работа отвлекает человека от подлинных проблем, как производственный роман уводил от жизни, а не приводил к ней. Никто из героев русской классики не работает, и не сказать чтобы от этого мы любили ее меньше. Более того — в Библии труд сделан проклятием человека, а не смыслом его жизни. В другой раз он озадачил меня еще больше, сказав, что терпимость проявляется не в отношении к хорошему, а в отношении к неприятному. Надо уметь терпеть неприятное, не отказывая ему в праве на существование. И эта простая на первый взгляд мысль заставила меня пересмотреть большинство моих тогдашних иерархий. Речь, как сейчас помню, шла о «Флоре», хиппиобразном движении из романа «Отягощенные злом». Я удивлялся: почему оселком для испытания окружающих избрана именно «Флора», слабая, вонючая, вредоносная? Он объяснил.

Позднего Стругацкого приходится перечитывать многажды, и не только из любви к тексту, а просто чтобы въехать. Может, это я один такой идиот, но думаю, что нет. Живо помню, как А. Н. Житинский, любимый мой прозаик, читал только что вышедший роман «Бессильные мира сего», и тут его ненадолго сразил микроинфаркт. Из реанимации, куда ему пронесли мобильный телефон, он позвонил мне, чтобы спросить, как именно я понял финал. Когда через неделю Житинского перевели в обычную палату, я посетил его, и мы имели часовую дискуссию по этому поводу, к консенсусу не придя. Вопросы здоровья,

питания и стоимости лечения при этом не обсуждались, мы не успели их затронуть, нам было, так сказать, не до этого. Я раз шесть прочел «Поиск предназначения» и раз семь «Бессильных мира сего», прежде чем хотя бы приблизительно разобрался — даже не в том, что к чему (это разу к третьему понятно), а как это сделано и почему именно так. «Старик Витицкий жжет мостики», — сказал Стругацкий однажды, выступая перед молодыми фантастами. «С. Витицкий» — псевдоним Бориса Стругацкого, потому что «писателя Братья Стругацкие больше нет» (его собственное признание). Эти сожженные мосты, превращающие линейное повествование в череду редкостно достоверных кошмаров с неочевидными связями, — любимый авторский прием годов с семидесятых. И про жизнь свою, и про творческий метод, и про эволюцию мировоззрения БНС высказывается фрагментарно и неохотно, как всякий интроверт. Так что мы никогда не узнаем, что сформировало его и какую роль сыграла в этом война.

То есть мы знаем, что из блокадного города его увезли только в 1943 году, что они остались там с матерью, а Аркадий с отцом, находившимся на последней стадии истощения и вскоре умершим, выехали зимой сорок второго. Знаем, что ненависть к войне и разговорам о ее святости сидела в обоих братьях настолько прочно, что самым сильным своим киновпечатлением они долго считали фильм Стенли Крамера «На последнем берегу» — антиутопию 1959 года по роману Невила Шюта про то, как ядерная война съела мир и смертоносное радиоактивное облако приближается к Австралии; там теперь гнездятся остатки человечества и предаются кто оргиям, кто романтической любви, кто диким автогонкам со смертельным исходом. С закрытого показа этого фильма АБС вышли, проклиная всех генералов. Но тут и кроется первое противоречие: из этого впечатления вырос не антивоенный роман, а гениальная «Далекая Радуга», финал которой — обреченная планета с тысячами не успевших спастись — поражает не ужасом, а счастьем. Вот пляж, вот море, вот четверо плывут к горизонту, неся на спинах пятого, который играет на банджо и поет: «Ты, не склоняя головы, смотрела в прорезь синевы и продолжала путь». Вот композитор играет на рояле, а рядом табличка: «Далекая Радуга. Соч. последнее, неоконч.». Вот Горбовский лежит на берегу — впервые можно спокойно лежать, некуда бежать. Сейчас придет Волна и всех накроет. То есть из ужаса, из предсмертия, из глобальной катастрофы (война это или нечто техногенное — какая теперь разница) сделалось счастье.

Выходило, во-первых, что без войны нет доступа к тем

высшим эмоциям, к числу которых, безусловно, принадлежит счастье безнадежности, братство обреченных, высшее понимание человечности (на Радуге остались ведь только те, кто добровольно пожертвовал эвакуацией — ради детей, ради научных данных…). А во-вторых — что только люди, сформированные пограничным опытом, способны вести себя прилично, а в мирном обществе этого опыта взять негде. Поэтому, скажем, рационально мыслящие и прекрасно воспитанные персонажи пасовали у Стругацких всегда — в том числе и на Радуге, — а те, в ком угадывались ветераны земных или космических битв, жертвовали собой красиво и весело, как любимый их сквозной персонаж Горбовский.

Относительно Аркадия Натановича кое-что понятно: после училища военных переводчиков он служил на Дальнем Востоке 12 лет, армейская тема входила непременной составляющей во все его сольные сочинения и почти во все главные общие книги. Относительно Бориса Натановича все опять тайна. Помните — «профессионал, да еще из лучших, наверное, — мне приходилось прилагать изрядные усилия, чтобы удерживать его в своем темпе восприятия», как говорит Максим Каммерер о Льве Абалкине в повести «Жук в муравейнике».

Объективно и полно говорить про Стругацкого может тот, кто умней его, а я таких людей пока не видел. То есть каждый может сказать, что Стругацкий весьма высок ростом (хоть и ниже почти двухметрового брата), широкоплеч, круглоголов, обладает тонким ртом, сложенным в едкую ироническую улыбку, и носит сильные толстые очки. Он дружит с узким кругом людей, причем весьма неожиданных — это не коллеги-писатели и не коллеги-ученые. Интересы его разнообразны, а память абсолютна. По первому образованию он звездный астроном и неплохо разбирается в астрофизике до сих пор, хотя строго научной фантастики Стругацкие никогда не писали. Кроме того, он один из самых известных и осведомленных филателистов Ленинграда, ныне Петербурга. О всякого рода отпечатках, зубцах и водяных знаках он знает не меньше, чем о звездах, и говорит на эту тему охотнее, чем о литературе, но мало кто способен поддержать такой разговор. Помимо всего этого, он прекрасно осведомлен о компьютерных симуляторах боевых действий и в какую-нибудь танковую войнушку способен рубиться ночь напролет, несмотря на большой жизненный опыт и вообще взрослость.

Но все эти вещи, сугубо внешние, ничего в Стругацком не приоткроют. Отношение же его к ближнему кругу, и прежде всего к ученикам, являет собою загадку или по крайней мере противоречие: внешне это отношение очень корректное, но

прохладное. Внутри под этой корректностью тлеет жар, как под золой, потому что Стругацкий очень любит талант во всех его проявлениях и с горячей заинтересованностью следит за всеми, кого заприметил. Но любовь имеет характер требовательный и стимулирующий, внешне никак не проявляющийся: Стругацкий умеет требовать с тех, кого любит, и сроду ни с кем не сюсюкал. Все это с редкой откровенностью и даже самоедством описано в «Бессильных мира сего» — вероятно, самом откровенном его романе. Там много страшных сцен, больше, пожалуй, чем даже в «Пикнике», и есть довольно рискованная идея: без прямого насилия над человеческой личностью — насилия иногда самого буквального, с применением пыточного арсенала, — Человека Воспитанного не получишь. Потому что если человек не движется вперед — он не стоит на месте, а откатывается назад. Его тащит вниз Проклятая Свинья Жизни.

Так что с учениками Стругацкий, подобно своему Агре, не только жёсток, но при необходимости и жесток. Иначе из Бориса Штерна, Вячеслава Рыбакова, Андрея Измайлова и двух десятков других ничего особенного не вышло бы. А из них вышло превосходное поколение, у которого уже мы, рожденные в конце шестидесятых — начале семидесятых, научились понимать, что к чему. Откуда в пацифисте не то чтобы преклонение перед насилием, а столь страстная вера в то, что без него не обойдется? А очень просто: он сознает инерционность человеческой природы. И если эту природу не подхлестывать — Проклятая Свинья тут как тут. Чтобы один из героев «Бессильных» — реально бессильных, утративших дар, зажиревших, — начал наконец действовать по максимуму, разворачивая историю человечества силой ума, — его приходится не только напугать до смерти, но и… да, пытать, дробить пальцы. Наставник об этом знает. Наставник это инициировал. И это сработало. А что еще делать, когда «совершенно нет времени»? — этой фразой заканчивается роман.

Мне кажется, Стругацкого сформировал эпизод, описанный в «Поиске предназначения» — великом автобиографическом (по крайней мере в первых главах) романе. Там мальчика во время блокады преследует людоед. Сильно подозреваю, что все это так и было. Людоеда потом случайно убил осколок, и мальчик смог спрятаться в родном подъезде. И еще на него сильно повлиял эпизод, рассказанный однажды в онлайновом интервью: там он самой вкусной вещью в своей жизни назвал ледяной каменный мятный пряник, полученный на новый, 1942 год.

Во-первых, война с ее кошмаром объяснила Борису Стругацкому, что может быть все. Такие вещи, которых он

насмотрелся в блокадном Ленинграде, сильно раздвигают границы воображения.

Во-вторых, война доказала ему, что любое выживание есть чудо, а стало быть, свидетельство о призвании. И одна из главных тем Стругацких — может ли человек это свое призвание отменить? (Об этом же, кстати, лемовская «Маска», и Лем тоже человек со страшным военным опытом — не фронтовым, оккупационным.) Стругацкий полагает, что отменить его нельзя, и потому надо его сначала в себе расчистить, а потом по мере сил ему следовать. Пока следуешь — будешь храним, потому что нужен. Это истинно военный императив, в мирном мире такого не сформулируешь.

И в-третьих, война научила его тому абсолютному минимализму в смысле потребностей, той фантастической, стальной выносливости, которая делает воином блеска и его самого. Это позволяет ему не отвлекаться на болезни и возраст и ежедневно, хоть небольшими порциями, писать — делать то главное, что он умеет лучше всего. Никто и никогда не знает, что он пишет. Все понимают только, что он пишет самое главное из всего могущего быть написанным сегодня. Все это не мешает, а напротив, способствует его славе и почти всеобщему пиетету. Покачнула этот пиетет и расколола поклонников именно война.

3

Буча началась, когда Борис Стругацкий, отвечая на вопросы «Новой газеты», написал:

«Память о Великой Отечественной стала святыней. Не существует более ни понятия „правда о войне“, ни понятия об „искажении исторической истины“. Есть понятие „оскорбления святыни“. И такое же отношение стремятся создать ко всей истории советского периода. Это уже не история, это, по сути, религия. Библия Войны написана, и апокриф о предателе-генерале Власове в нее внесен. Все. Не вырубишь топором. Но с точки зрения „атеиста“ нет здесь и не может быть ни простоты, ни однозначности. И генерал Власов — сложное явление истории, не проще Иосифа Флавия или Александра Невского; и ветераны — совершенно особая социальная группа, члены которой, как правило, различны между собою в гораздо большей степени, чем сходны».

Эта точка зрения породила такой шквал полемики и взаимных обвинений (не говоря уже про обвинения в адрес самого БНС, опять попавшего в нерв), что понадобилось уточнять

понятия. Грех сказать, я и сам поймал себя на некотором — не скажу «непонимании», но внутреннем протесте. Усугубилось это чувство просмотром «Аватара», за рецензию на который мне успело прилететь уже с либеральной стороны. Я там усомнился в добродетельности героя, с такой легкостью перебегающего на чужую сторону от своей, пусть даже во всем неправой. Я впервые задумался о том, каким будет демифологизированное сознание — сознание, которое научится обходиться без мифов. Да, память о войне стала святыней. Да, это мешает выяснить правду. Но что делать обществу, у которого других святынь нет? И может ли оно быть обществом, если у него нет святынь?

Со всем этим я осмелился обратиться к самому Борису Стругацкому. Интервью, как всегда, велось путем взаимной переписки. Ответы он предпочитает формулировать письменно, с научной строгостью, характерной для физиков вообще и астрономов в частности.

— Может, миф не так уж страшен? Он лежит как-никак в основе каждой нации…

— На мой взгляд, ничего дурного в мифах нет. Это, по сути, общенародное творчество — тщательно отредактированная тысячами независимых редакторов, отшлифованная тысячами сугубо эмоциональных и личных прикосновений, «беллетризованная» история, — так сказать, история рукотворная, тщательно сбалансированная по части сочетания реальных фактов и народной фантазии. В мифе есть выдумка, но нет вранья, что и делает его таким привлекательным и даже значительным. Хуже, когда редактируют, шлифуют и беллетризуют историю хорошо оплачиваемые специалисты по идеологической обработке, занимающиеся этим делом по заданию начальства и в соответствии с указаниями, спущенными «сверху». Тогда получается «миф с заранее заданными параметрами», не бескорыстный полет фантазии, а вранье. Собственно и не миф уже, а фальсификация истории. «Освобождение братских народов», «Подвиг 28-ми героев-панфиловцев», «Велика Россия, а отступать некуда…», «Жуков — гениальный полководец», «Сталин — еще более гениальный полководец», «Освобождение Европы»… И все, что противоречит этому мифу (архивные документы, свидетельства очевидцев, обыкновенная логика), объявляется очернительством, дегтемазанием и как раз фальсификацией. Это растление истории, эта демагогия, рассчитанная на невежество и абсолютное обнищание духом, преподносится как истина в последней инстанции. Это уже не создание Мифа, это — его огосударствление, «идолизация», превращение в орудие

пропаганды.

Великую Отечественную я всегда помню потому, что она была частью моей жизни, притом значительной. Воспринимать ее как святыню я не умею. Я вообще не религиозен.

— Но именно тревога по случаю возможной новой мировой войны породила великие фильмы и романы — фильм Крамера «На последнем берегу» и вдохновленную им вашу «Далекую Радугу».

— «Перчику ему в жизнь! Перчику!..» Это у Чехова, кажется. Нет, я решительно против спецсредств, возбуждающих творческие процессы. Жизнь, ей-богу, и так исполнена всевозможных «стимуляторов» — несчастная любовь, мучения комплекса неполноценности, одиночество, предательства друзей, смерть близких, внезапные успехи, внезапные поражения… Неужели для успешного творчества нужны еще и военные угрозы, войны, власть жлобов, цензура, религиозные страсти? По-моему, никаких разумных аргументов в пользу такого рода неестественностей не существует. Говорят, есть люди, которые скучают без войны, без «ха-арошей драки», без скандалов вообще. Господь с ними. Пусть идут в ОМОН. Или в наемники.

(Все это, разумеется, голос Стругацкого-человека. Стругацкие-писатели в жизни то и дело нарывались на неприятности, иногда вполне сознательно — просто потому, что не могли остановиться. Может быть, субъективно им все это было куда как противно, но именно из этих противностей — из творческого их преодоления — получились в конце концов «Сказка о тройке», и «За миллиард лет до конца света», и «Хромая судьба». Они бы, конечно, придумали не хуже, обошлись бы без личного опыта, — но, боюсь, без личного опыта не было бы той ненависти, того едкого, кисло-горько-соленого тона, того порохового дыма. Не в цензуре было дело, она им только мешала, отравив самые плодотворные годы, — но общая советская атмосфера не могла не отразиться в их сочинениях, начиная с «Улитки», и страшная напряженность этой жизни обеспечила динамику их текстов. Конечно, «стимуляторы» вроде любви, смерти и творческих мук вполне достаточны… и все-таки советский мир с его силовыми линиями был весьма мощным полем, рождавшим удивительные тексты; не знаю, чем это можно заменить.)

— Есть ли в российской истории события более значимые и более притягательные для вас, нежели Великая Отечественная война?

— Сколько угодно. Рождение Пушкина, например. Или освобождение крестьян. Вы наверняка знали многих ветеранов —

и многих лагерных сидельцев. Что у них общего? Действительно ли ветераны — люди особой породы?

Я знавал сравнительно немногих ветеранов, но все они, без исключения, были «вояки» — отнюдь не «герои штабов и продскладов», — а те самые, «что поползали»: сержант-минометчик, сержант-артиллерист (оба — из рядовых), капитан пехоты, генерал-майор (начинавший в финскую взводным и кончивший в Тюрингии командиром дивизии)… Очень разные люди, очень разные судьбы, все очень разное у них, но все как один — не любят рассказывать собственно о военных действиях (всё больше о бабах, о выпивке, о трофеях, о столкновениях с начальством), терпеть не могут СМЕРШ, а на прямые вопросы о войне отвечают уклончиво, норовят свернуть на что-нибудь забавное. И зэки бывшие (с ними я встречался меньше) очень в этом на них похожи: ни слова внятного о лагерях и масса забавных баек про лагерное начальство. А уж о крутой ненависти к «органам» и говорить нечего: слова доброго не найдут. «Вояки», пусть изредка, но все-таки отметят какого-нибудь смершевца, что «подлец был большой, но не трус», а зэки — нет, у них ненависть чистая, беспримесная, непрощающая.

— Самойлов признавался: «Я б хотел быть маркитантом при огромном свежем войске» — при том что сам был боевым офицером. Вы себя как-то видите на войне?

— Не спрашивайте. С моими очками, с моим прирожденным пацифизмом, с моим отвращением к любому подчинению… «Душераздирающее зрелище».

4

Казалось бы, все понятно: мировоззрение абсолютно цельное, логичное и ясное. Можно соглашаться, можно спорить, можно даже и негодовать — Борису Стругацкому, думаю, от этого ни холодно, ни жарко. Гуманизм, атеизм, либерализм — вся русская триада, многие годы противостоящая «самодержавию, православию, народности» (заметим кстати, что «народности» противостоит у нас не «индивидуализм», а именно «гуманизм», то есть ненависть к самоцельному мучительству. Индивидуализма нет ни слева, ни справа. Это тема для отдельного большого разговора).

Между тем проза Стругацких далеко не сводится к этому набору «базовой теории». Больше того — она зачастую ему противоречит. Любимый герой Стругацких, что неоднократно признавали они сами, — не либеральный мыслитель Изя Кацман

из «Града обреченного», а перевоспитанный тоталитарий Андрей Воронин, которого для неведомого Эксперимента забрали в Град непосредственно из середины тридцатых. Кацмана они любят, но несколько брезгливо. Он им не шибко приятен. А Ворониным они любуются. Получается что-то вроде знаменитого эпизода с Львом Толстым, — мемуар об этом сохранил нам Сулержицкий. Идут по Арбату Толстой с Сулером, навстречу двое красавцев-кавалергардов двухметрового роста и аполлонического сражения. Толстой, вглядываясь издали: «Ну что это такое! Чистые животные, ничего человеческого, никаких духовных интересов…» Проходят они мимо, бряцая шпорами и саблями, и Толстой говорит: «Какая прелесть, какое счастье — молодость, здоровье, сила! Все отдал бы, чтобы быть сейчас, как они…»

Все герои АБС — сильные люди с экстремальным опытом. И главный конфликт прозы самих Стругацких (заданный, кстати, еще в «Возвращении» — советском ответе на лемовское «Возвращение со звезд») сводится, на мой взгляд, к противостоянию такого персонажа — назовем его Перевоспитанным Героем — и хорошего человека, сформированного теорией воспитания. Эта теория воспитания, по Стругацким, — главный инструмент новой коммунистической педагогики, алгоритм формирования таких добрых и сильных, как Максим Каммерер из «Обитаемого острова».

Эти герои — Перевоспитанные или Воспитанные, или, иными словами, Брутальные и Новые, — встречаются у Стругацких лоб в лоб, в решительном противостоянии. Скажем, в раннем рассказе «Глубокий поиск», таком хемингуэевском, где океанолог Кондратьев, медный и стальной «памятник героическому прошлому», противостоит слабому, но по-человечески куда более понятному Белову. В «Гадких лебедях» этот конфликт решается уже куда сложней: там человек войны — героический, грязный, добрый Банев — сталкивается со стерильным и беспощадным будущим, очень, кстати, интеллигентным и либеральным. Но это будущее беспощадно, а если вы беспощадны, ребята, то зачем все? Наконец, в «Улитке на склоне» умные и женственные жрицы партеногенеза противостоят одинокому, заросшему и беспомощному Кандиду со скальпелем: грязная современность против чистого будущего, прошедшего не только химическую, но и биологическую, буквальную стерилизацию. Хотят Стругацкие такого будущего? Нет. Их кредо выражает Банев в великих и загадочных последних словах «Гадких лебедей»: «Не забыть бы мне вернуться».

Думаю, такая амбивалентность (мокрецы же хорошие, уж как-нибудь получше Банева со всякой точки зрения) диктовалась

отчасти тем, что работали они вдвоем и что при всей духовной близости, интеллектуальном равенстве и кровном родстве отношения в этом тандеме были не безоблачны. Аркадий Натанович был не только на восемь лет старше — он был, так сказать, брутальнее, круче, алкоголизированнее. Правда, Борис Натанович, которого старший соавтор в письмах иронически называл «Бледнопухлый брат мой», как раз значительно спортивнее и здоровее в смысле образа жизни, — но думаю, что внутренний конфликт имел место, да Стругацкие и не скрывали этого никогда. Я бы определил это как конфликт ветерана с шестидесятником, хемингуэевца с пацифистом, — шестидесятники тянулись к миру отцов и старших братьев, но одновременно и отрицали его. (Отсюда, скажем, одиночество Окуджавы среди писателей военного поколения: многие фронтовики его терпеть не могли — именно за то, что среди шестидесятников он был своим.)

Военный опыт выковал великолепную генерацию, в каком-то смысле создал поколение сверхлюдей, это было и остается бесспорным. Вопрос в цене этого опыта, его издержках и альтернативах ему. Поисками этих альтернатив Стругацкие озабочены с самого начала. Но как-то выходит, что все альтернативы хуже.

Как-то выходит, что теория воспитания дает сбои, что в идиллическом мире Полдня поселяется Комкон-2 — тайная полиция, не брезгующая сначала слежкой, а потом и убийством. Получается, что человека по-прежнему формирует боевой опыт, пусть даже это война на том же Саракше или на Гиганде. Воевавший, прошедший боевую обкатку в тяжелейших внеземных условиях прогрессор Лев Абалкин («Жук в муравейнике») лучше, чище, нравственней тех, кто на Земле просчитывает его судьбу. И Максим Каммерер никогда не может до конца слиться с новой ролью комконовца — именно потому, что ему мешает диверсантский опыт времен «Обитаемого острова». Кто воевал — тот не крыса, нет у него шанса скрыситься. А у Воспитанных Людей, стерильных, правильных, — этот шанс есть. Об этом и «Хищные вещи века» — о том, что у светлого гражданина Мира Полдня нет внятного противоядия от кошмаров консьюмеризма, потребления, праздности. Ему нечего предложить дивному новому миру. Этот мир сможет переубедить только война, до которой он и доживет в конце концов. Иначе получится «Второе нашествие марсиан» — страшная повесть о том, как люди разучились воевать, как сдались победителю на милость, продали человеческую неповторимую сущность (тогда не употребляли пошлого слова «суверенитет») за дешевый синий марсианский

хлеб. Кстати, об этом же были «Жиды города Питера» — горькая констатация того факта, что навык сопротивления утрачен, что потребуется невероятной силы встряска для возвращения простейших базовых понятий. А иначе — необратимая деградация, описывать которую Борису Стругацкому выпало уже в одиночку. Проклятая Свинья Жизни, пожирающая талантливых и слабых людей в романе «Бессильные мира сего».

Самое страшное противоречие художественной Вселенной Стругацких заключается в том, что хороших людей по-прежнему формирует только война; что именно война является основным занятием этих хороших людей; что больше их взять неоткуда. А сама война при этом — дело срамное и смрадное, и первое побуждение всякого нормального человека — сбежать от нее. И про это «Попытка к бегству». Но сбежать некуда, потому что война будет везде. И тогда Саул Репнин хватает бластер и расстреливает Ход Вещей — которому, конечно, ничего не делается, но нельзя же просто стоять и смотреть, если ты человек.

Один умный читатель меня спросил: что же, значит, среди ветеранов не было подлецов? Были, разумеется. Военный опыт при всей своей, мягко говоря, убедительности далеко не всем идет на пользу; и разве мало людей, которые в мирное время выросли совершенно бескомпромиссными и во всех отношениях превосходными? Все это верно, но я говорю про общество: в нем правильные ценности, увы, без великих катаклизмов не формируются. Мы знаем множество частных людей, сформировавшихся без военного мифа, но не знаем ни одного социума, который бы без него обошелся. Потому что в катаклизме являет себя Бог, его не вполне иррациональные законы — например, эффективность зла на коротких дистанциях и проигрыш на длинных; триумф иррациональной храбрости над расчетом; преимущества слабости и впечатлительности перед тупой силой (слабый человек больше боится собственной трусости и ничего себе не прощает). Все эти вещи неочевидны и воспитываются только войной, не обязательно горячей, но обязательно драматичной. В мирном опыте их попросту негде взять. И потому ветеран, который, скажем так, не очень морален, — по крайней мере на дне души все про себя понимает; и потому Симонов во многих стихах при трудном моральном выборе заклинал вспомнить военный опыт — там старались поступать правильно, крысы там элементарно не выживали.

У человека нет другого пути стать человеком, кроме как пройти через пограничный опыт — одному для этого хватает школьной травли, другому нужна война или блокадное детство, третьему необходима миссия на другой планете. Но без этого не обходится. Значит, нужна новая ступень эволюции — что-то, что будет ЗА человеком, после него. И в последней книге трилогии, «Волны гасят ветер», эта новая ступень эволюции появляется. Она называется людены. Проблема в том, что они в колоссальном меньшинстве и что среди людей им места нет. Едва эволюционировав, они обречены улетать.

Люден может избежать конфликта или просто не заметить его. Люден занят другими противостояниями — менее лобовыми и линейными. Людена не интересует самоутверждение — у него все есть с самого начала. Он совершенен. Он не жилец.

А живой, даже самый хороший, в мире Стругацких обречен отправляться на войну. Он может до известного предела сообразовывать свои действия с Базовой Теорией и даже помнить о высокой миссии землянина, но кончается это так, как в повести про Румату Эсторского: «В общем… видно было, где он шел», — говорит друг-землянин. Видно — потому что след он за собой оставлял широкий и кровавый.

В гениальном — думаю, лучшем — фильме Германа, который озвучит же он когда-нибудь, — этой резне Руматы посвящена вся адская вторая серия, длинная, но стремительная. И Румата в этой картине похож на святого не тогда, когда честно пытается прогрессорствовать, а тогда, когда мечом прорубает себе дорогу среди сплошного зла, среди его кишок и прочих зловонных внутренностей. Идет и бормочет под нос: «Спроси, где сердце у спрута и есть ли у спрута сердце». Это ощущение липкого зловония охватывает зрителя, доводит до тошноты, душит физически — и тут только война, никакого компромисса, никакого воспитания. Тут детский опыт столкновения с фашизмом, который есть и у Германа, и у Стругацких. Это в крови.

Ненавидеть и презирать войну — как генерал в позднем и слабом романе Хемингуэя — может себе позволить тот, кто ее прошел. У других этого права нет. Это еще одна важная мысль Стругацких — вот почему во время встречи Виктора Банева с детьми, в этом нервном центре «Гадких лебедей», Банев прав, а умные дети глупы и неправы. Больше того: самая значимая встреча Воспитанного и Невоспитанного добра происходит у Стругацких в умной и недооцененной повести «Парень из преисподней». Там действует такой бойцовый кот Гаг, элитный гвардеец, которого идеальный землянин Корнелий Яшмаа

пытался переделать в землянина и приспособить к миру. Как-то у него не очень это получилось. В «Парне из преисподней» буквально воплощен девиз Банева: «Не забыть бы мне вернуться». Гаг возвращается в свой ад. И повторяет: «Вот я и дома».

Собственно, так и Стругацкие: всякий раз, прикасаясь к теме войны, они возвращаются в свой ад. Им с детства ясно, что войны развязываются подонками; что война — это кровь и грязь, предательство генералов и гекатомбы рядовых. Но почему-то их любимые герои лепятся только из этого материала, который, впрочем, иногда — не слишком равноценно — заменяется космическими опасностями. Ведь природа, если вдуматься, еще бесчеловечней и беспринципней любого генерала (жаль, что этого не понимает Кэмерон. А вдруг понимает?).

«Ты должен сделать добро из зла, потому что больше его не из чего сделать» — эпиграф из Роберта Пенна Уоррена к «Пикнику на обочине», самой страшной книге Стругацких. Страшной не только потому, что там разгуливают ожившие мертвецы, тлеет ведьмин студень и скрипят мутанты. А потому, что она про это самое — про добро из зла и про то, что больше не из чего.

Это не так, неправильно, в это нельзя верить. Но пока этого никто не опроверг.

6

Есть, однако, некий компромисс — как всегда, эстетический, потому что в последнее время мне вообще все чаще кажется, что спорные и путаные этические категории спущены на Землю специально, чтобы отвлечь человека от главного; чтобы он вечно путался в «человеческом, слишком человеческом» — и в результате отводил взгляд от того, что ценно в действительности.

Александр Секацкий — тоже петербуржец, чья фамилия, думается, не случайно созвучна веселому имени Стругацких, — ввел термин «воин блеска». От «воина света» или «воина мрака» он принципиально отличается тем, что воюет не за добро и зло, которые часто взаимозаменяемы, а за личное совершенство; воюет с собой и за себя, для достижения той самой высшей эволюционной ступени, которая у Стругацких называется «люденами», а еще раньше — «мутантами». Это тоже война, но подвиги тут заключаются не в убийстве, а в непрерывном и мучительном перерастании себя.

Воина блеска не интересует тьма или свет — его интересует блеск. Его не интересует победа (победы не бывает) — ему, как

Кандиду, важно до последнего валить мертвяков. Он, как Саул, будет стрелять в Ход Вещей, зная, что это бесполезно.

Обреченная война — вот тема Стругацких; битва, где против нас — все и ничего нельзя сделать. Вечеровский из повести «За миллиард лет до конца света» — вот самый убедительный воин блеска. Он ведет войну, но воюет не за генералиссимуса и не за Родину даже, а за природу человека, за человека как такового.

«Бог — в человеке, или его нет нигде», — сказал БНС в интервью 1992 года автору этих строк. Так военная мифология — и прежде всего мифология Великой Отечественной войны — трансформируется у Стругацких в той же экзистенциальной плоскости, в которой, скажем, мифология чумы у Камю. Или, скажем, мифология партизанской войны у Василя Быкова — лучшего из советских собственно военных писателей.

Так государственная война за страну, власть, строй преобразуется в личную войну за человека.

Стругацкие так претворили опыт Второй мировой — в фантастике. Осталось дождаться того, кто сможет столь же убедительно сделать это в книге про реальную Великую Отечественную.

Возможно ли это? Пока не получилось, но в рамках прежних парадигм так не напишешь. Надо абстрагироваться от фашизма и коммунизма, от любых идеологий — и написать войну так, как писали всю жизнь Стругацкие. Но где их взять сегодня? Вся надежда на люденов.

Иногда мне кажется, что Борис Стругацкий как раз и превратился в такого людена, почему ему и нет места среди людей. Выиграл свою личную войну и самоустранился, и сейчас где-то очень далеко — хотя на самом деле в Петербурге — пишет новый роман, который придется перечитывать уже не шесть и не семь, а десять раз.

Мне возразят, что ученики к нему по-прежнему приходят в гости. А я скажу: вы же не знаете, что он делает до и после того, как они уходят. Может, он временно превращается в человека, а потом опять развоплощается в людена, и тогда — кто его опишет? Нет таких терминов. Очень немногим удавалось превратить бесчеловечную войну в сверхчеловечную, сделать из дикого государства, в котором живешь, оптимальную декорацию для личного самосовершенствования и роста. Кто это сделал — тому уже скучно рассказывать, как это бывает. Кому надо, и так пойдет следом — в частности, читая Стругацких.

Не знаю, что еще про него сказать. А, вспомнил! Он живет на улице Победы.

ТЕЛЕГИЯ
Русское почвенничество как антикультурный проект

В русской литературе 70-х годов XX века сложилось направление, не имеющее аналогов в мире по антикультурной страстности, человеконенавистническому напору, сентиментальному фарисейству и верноподданническому лицемерию. Это направление, окопавшееся в журнале «Наш современник» и во многом определившее интеллектуальный пейзаж позднесоветской эпохи, получило название «деревенщики», хотя к реальной деревне, разумеется, отношения не имело.

Реальную русскую деревню следовало описывать средствами экспрессионистскими, или фантастическими, или в крайнем случае житийно-апокрифическими, но никак не прогорклыми красками из арсенала народнического реализма, благополучно исчерпавшегося еще во времена Николая Успенского. Что бы Толстой ни писал о народе в заметках вроде «Благодатной почвы», в художественной литературе получалась «Власть тьмы», нагромождением ужасов превосходящая нелюбимого автором Шекспира. К началу застоя в деревне гнили сразу два уклада — общинный и колхозный; оба были неэффективны и способствовали моральному разложению. Об этом реальном положении дел после Овечкина и отчасти Троепольского писали только Черниченко со Стреляным, но они ведь очеркисты, и если кому стоило браться за тему всерьез, то, пожалуй, действительно очеркисту. Изменить ситуацию в глобальном смысле ему не по плечу, но спасти тех, кого еще можно спасти, только он и властен. Неслучайно очерк — основной жанр собственно деревенской литературы: жанр быстрого реагирования.

Что до деревенщиков, они ничего исправлять не желали, и большинство их текстов были формально выдержаны в жанре сельской элегии, «телегии», «элегических куку». Все, что можно было сказать о наступлении города и умирании древних богов, уже сказал Есенин в «Сорокоусте», а в менее концентрированном виде — Клюев. Проза и поэзия деревенщиков — литература антикультурного реванша, ответ на формирование советской интеллигенции и попытка свести с нею счеты от имени наиболее несчастного и забитого социального слоя — крестьянства.

Вражда народа и интеллигенции — чистый продукт

почвеннического вымысла. На самом деле это вражда одной интеллигенции к другой. Любой, кому случалось жить в деревне или хотя бы подолгу гостить там, знает, что зависть и вражда деревенских к городским в девяноста случаях из ста преувеличены либо вовсе выдуманы. Персонажи, подобные Глебу Капустину из шукшинского рассказа «Срезал», водились и в городской среде, а как раз односельчане, что у Шукшина очень точно показано, этого жлоба ненавидели, хоть и любовались его жлобиадами. Ненависть деревенщиков к городу — не что иное, как реакция на формирование нового класса или, если угодно, нового народа. Сам факт появления авторской песни в 50—60-е годы свидетельствует о появлении этого класса: народом называется тот, кто пишет народные песни. С 50-х народом работали Окуджава, Матвеева, Визбор, Ким, Анчаров, Галич, позднее Высоцкий.

Прослойку, голосом которой они стали, ненавидели многие и за разное. Солженицын заклеймил ее именем образованщины, а так называемые деревенщики, не решаясь поддержать Солженицына впрямую, клеймили ее за оторванность от почвы, за неумение своими руками растить хлебушко. Квинтэссенцией такого отношения к этому новому народу — которому СССР был обязан конкурентоспособностью и выживанием как таковым — стала частушка из романа Евтушенко «Ягодные места», хвалебное предисловие к которому, между прочим, писал Распутин. «Англичане с Ленинграда к нам приехали в колхоз и понюхали впервые деревенский наш навоз». Все это было развитием позднего есенинского тезиса (к сожалению, в процессе алкогольной деградации личности его лирика все меньше походила на гениальное новаторство ранних стихов и постепенно скатывалась к дискурсу «скандал в участке»):

Но этот хлеб, который жрете вы…
Ведь мы его того-с…
Навозом…

Ну да, жрем, а вы что жрете? Обжорство становится при таком подходе эксклюзивной приметой горожанина, а селянин знай себе его прокармливает, надрываясь в полях; апология навоза как символа сельской здоровой морали и честного труда заразила даже таких авторов, как Пастернак: «И, всего живитель и виновник, пахнет свежим воздухом навоз». Таких вкусовых провалов, как «Март», у Пастернака немного, это и вообще довольно слабые стихи — многословные, очень советские, декларативные («Как у дюжей скотницы работа, дело у весны

кипит в руках», и рифма «работа» — «до пота» отсылает к сборникам вроде «Твоя спецовка, парень»). Но гений проговаривается и в неудачных стихах: навоз действительно всего виновник, ключевое понятие сельского реваншизма. Горожанин виноват в том, что не нюхает навоза, что прорвался в отвратительный бездуховный город, где все со всеми, свальным образом, как в романе Василия Белова «Всё впереди».

Вот как выглядел стандартный рассказ в почвенном журнале «Наш современник» 70-х. В родную деревню приезжает городской житель. Он выбился там в начальники чего-то. Жена его — обязательно крашеная блондинка с сантиметровым слоем косметики. Дома его ждет сгорбленная маманя, а то и ветеран папаня, нацепляющий по случаю приезда отпрыска все медали. Сдвигают столы, режут сало (выполняющее функцию библейского тельца), и вечером менее удачливые одноклассники нашего героя, сплошь почему-то механизаторы или «шофера», сходятся повспоминать да подивиться обновам, которых начальничек навез родне. Гордая мама не налюбуется на сына, но в город переезжать не хочет, да и невестка ей не шибко нравится: распутная больно, не по делу ухватиста — наряды хапает, а ухвата ухватить не умеет… Я как сейчас вижу этот кадр, кочевавший из одной сельской картины в другую: пригорюнились, опершись на натруженные руки, неотличимые старушки — и поплыла над столом тихая, простая песня на музыку Евгения Птичкина; вот и балалайки вдруг подхватили прозрачный, как речка детства, чистый мотив. Закручинилась и Нинка из сельпа (склонять «сельпо» считалось хорошим тоном): много соблазнов пришло через нее на местных мужиков, но сейчас и она горько задумалась про жизню свою. Но вот и пляска: дробит каблуками пол только что демобилизовавшийся из вооруженных сил конопатый Пашка, тоже механизатор, а вокруг него лебедушкой ходит Дуся, дождавшаяся своего ненаглядного. Скоро они поженятся и въедут в новую избу, построенную для них всем колхозом. Павел и его пава заставляют старшее поколение прослезиться: вот, не уехали из села, не то что некоторые!

Утром, страдая от похмельной тоски, начальничек выходит босыми ногами на росную траву. На крыльце уже смолит самосад рано просыпающийся батя. «Подвинься, батя», — угрюмо говорит отпрыск. Батя подвигается, отпрыск выбрасывает бездуховную «пегасину» и просит у старика самосаду. Старик охотно делится. Петуховы (почему-то обязательно Петуховы), старший и младший, неуловимо схожие статью и ухваткой, молча дымят. Финал открытый, но у читателя, зрителя и любого другого потребителя не остается сомнений в том, что сынок-начальник

забросит свой пробензиненный, заасфальтированный город, жену — и переедет к истоку. Для подтверждения этой оптимистической гипотезы можно еще на финальных титрах пустить покос, и чтобы впереди косарей гордо вышагивал Петухов-младший.

Кино такого типа называлось «Росные травы» или «Овсяные зори», рассказ — «Сын приехал» или «Праздник у Петуховых». Добра этого было завались.

Некоторые писатели из славной когорты действительно умели писать, у них не отнять было корневой изобразительной силы; случались очень талантливые, как Шукшин и Распутин, Можаев и Екимов (но это и не деревенская, не «тематическая», а просто хорошая проза). Был несколько менее одаренный, но все равно заметный Белов с пресловутым «Привычным делом». Подверстывали к ним и Астафьева (оказавшегося, однако, много шире любых рамок). Деревенщики отличались от горожан, примерно как кулаки от середняков или, точней, как Россия от Европы: у них в активе было несколько очень ярких, но монструозных личностей, тогда как общий фон деревенской прозы и сельского же кинематографа был удручающе сер. Среди горожан-западников, напротив, было куда меньше по-настоящему одаренных писателей, зато средний уровень был повыше и проза пограмотней.

Даже самые талантливые деревенщики не могли убежать от схемы «город — ложь и разврат, деревня — источник благодати». В ранг благодати возводились все сельские прелести: неослабное внимание к чужой жизни, консерватизм, ксенофобия, жадность, грубость, темнота. По логике деревенщиков выходило, что все это и является условием духовности, — тогда как духовность в России, особенно в сельской местности, всегда существовала как раз вопреки этому. Нечего и говорить, что диалоги в сельских фильмах были невыносимо фальшивы, набор типажей стандартен (упомянутая Нинка из сельпа, веселый балагур а-ля Щукарь, непутевый гулена-бабник, который всех шшупает…), а уж каким языком писали прозаики-деревенщики — никакой Даль не разобрал бы; исключение составлял опять же Распутин с его блестящей, классически ясной прозой. Собственно, в героях Распутина никогда и не было того, что особенно умиляло его единомышленников и товарищей по цеху: он не изображал победительных, грубых и хамоватых персонажей. Он изображал жертв, страдальцев. И в «Прощании с Матерой», в сущности, закрыл тему.

Но существовали же поставщики сельских эпопей, обожаемых обывателем, экранизируемых, затрепываемых: существовали Анатолий Иванов и Петр Проскурин, авторы соответственно

«Вечного зова» и «Судьбы», с могутными мужиками и ядреными бабами, которые так и падали в духмяные росы и там с первобытной энергией шевелились. Существовали пудовые нагромождения фальши и безвкусицы, и извлечь из этих напластований какую-никакую правду о судьбе российской деревни не представлялось возможным.

Но ведь художественное качество и не предполагалось. Селяне были преднамеренно избраны глашатаями истины лишь как самые несчастные и безответные: несчастность служила легитимизацией их убеждений (вот, мол, выстрадали), а безответность позволяла нести от их имени любую чушь: они если и читали «Наш современник», то не ради лубков из своей жизни, а ради Пикуля и — реже — Бондарева. Деревенщикам не было никакого дела до реальной жизни деревни. Их подмывало обличить в жидовстве и беспочвенности тот новый народ, который незаметно нарос у них под носом и в который их не пускали, потому что в массе своей они были злы, мстительны, бездарны и недружелюбны. Их поэзия — что лирика, что эпос — не поднималась выше уровня, заданного их знаменосцем Сергеем Викуловым и почетным лауреатом Егором Исаевым. Их проза сводилась к чистейшему эпигонству. Если бы в России был какой-нибудь социальный слой несчастней крестьянства, они ниспровергали бы культуру от его имени. Так Горький в 90-е годы позапрошлого века клеймил мещанство от имени босячества, обзывал интеллигенцию дачниками, врагами, варварами, а она терпела: босяк, имеет право. В ночлежке ночевал. Это старая русская традиция — оправдывать любую ерунду страданиями говорящего; и потому, желая сказать особенно гнусную и вредную ерунду, говорящий начинает с перечня своих страданий. Горький сам очень хорошо это разоблачил в полузабытой пьесе «Старик», во многих отношениях автобиографичной.

Действие равно противодействию, прогрессисты должны быть готовы к бунту регрессистов, напору энтропии, отчаянным воплям завистников и апологетов дикости. Не припомню ни в одной литературе мира такой апологии дикости и варварства, к которой в конце концов скатилась деревенская проза: все самое грубое, животное, наглое, грязное и озлобленное объявлялось корневым, а чистое было виновато одним тем, что оно чисто. Апофеозом квазидеревенской атаки на культуру стало беснование Куняева против Высоцкого и его откровенные доносы на Окуджаву. То, что новые народные песни вызывали такую кондовую злобу деревенщиков, вполне понятно: это как раз и было свидетельством того, что народ теперь выглядит иначе, что косность и консерватизм перестали быть его приметой.

Деревенщики отстаивали не мораль, а домостроевские представления о ней, с гениальным чутьем — вообще очень присущим низменной натуре — выбирая и нахваливая все самое дикое, грубое, бездарное.

Деревенской прозы в России сегодня практически нет. Последними адекватными произведениями на сельскую тему были «Новые Робинзоны» Петрушевской и «Четыре» Владимира Сорокина. Есть серьезный потенциал у Ирины Мамаевой («Земля Гай»), но пишет она пока слишком стерто. Те, кто прочно отождествил русскую деревню с варварством и зверством, сослужили ей плохую службу: всему миру она теперь известна как царство завистников и жлобов, а интеллигенция (самая бездарная ее часть — у нас, как во всяком народе, хватает своих кретинов) ответила почвенникам насаждением еще более гнусного мифа о повальном пьянстве и вырождении. Правда, как всегда, никому не нужна. Как никому не нужна и та сельская Россия, которая ежегодно лишается полутора сотен деревень, отрезаемых от транспорта, застраиваемых коттеджами, безвозвратно стираемых с карты.

МАССОЛИТ
Советская и постсоветская массовая культура

1

Как показывает практика и свидетельствуют опросы, Советский Союз образца семидесятых во многих отношениях был идеальной для России моделью общественного устройства. Речь не о том, что такое устройство хрупко и недолговечно, зависит от нефтяных цен и международной конъюнктуры, растлевает собственных граждан молчанием и дурманит водкой, — но о том, что именно умеренный застой (до перехода в маразм) лучше всего соответствует особенностям российской истории и национальному характеру. Выбирать надо из того, что есть. Из разных образов России, которыми мы располагаем, образ России брежневской едва ли не наиболее привлекателен. Репрессий мало, они точечны, на них еще надо нарваться. Сатрапы сами чувствуют определенную вину за подавление свобод (а не гордую расстрельную правоту, которую демонстрируют сегодня философствующие заплечных дел мастера). Отдельные совестливые гэбэшники даже предупреждают диссидентов о грядущих обысках, что уже похоже на общественный договор. Есть узкий, но действующий канал для эмиграции («еврей — не роскошь, а средство передвижения»), и у этого канала есть тот несомненный плюс, что принадлежность к еврейству из постыдной превращается в завидную. Есть интернационализм, окультуривание окраин, немедленная расправа с пещерной националистической идеологией (которой, я убежден, так и надо) и попытка создать политическую нацию под названием «советский народ». Разумеется, в газетах полно лжи, а смотреть телевизор вовсе невозможно, — но это, как мы убедились, вовсе не эксклюзивная принадлежность застоя. В остальном все укладывается в один из главных принципов советской империи, удерживающий ее как от крайностей тоталитаризма, так и от бездн либерализма: «Ничего нет, но все можно достать». Это одинаково касается неизданных шедевров и докторской колбасы, причем распространяется как на столицу, так и на провинцию (более того — у провинциала есть шанс дорасти до московского статуса, а если не хочет — можно состояться и вне Москвы, как

Дедков или Курбатов; Новосибирск, Красноярск, Владивосток — центры умственной и культурной жизни, вполне сопоставимые с Москвой или Ленинградом). Принцип ежедневной борьбы за существование в СССР был блестяще реализован — так что если нам и есть к чему стремиться, этот идеал находится в прошлом, а не в будущем. Типологически эта эпоха, давшая небывалый расцвет культуры, соответствует Серебряному веку — и в описании Анатолия Королева (роман «Эрон») предстает чрезвычайно на него похожей: кружки, сборища, тайные оргии, всеобщая сексуальная озабоченность, тепличная закрытая жизнь, перегрев которой становится все ощутимее, а тяга к энтропии — повелительнее… Кстати, и в романах Мамлеева о московской эзотерике тех времен отчетливы параллели с тем же началом века и русским религиозным ренессансом, приобретшим в семидесятые оккультный характер в связи со слишком долгим ущемлением православия.

Были девушки, роковые и загадочные; были мечты о радикальном переустройстве общества, расплывчатые и усладительные; был свой Блок, воплотившийся в столь же музыкальном и универсальном Окуджаве (сделавшем после революции истинно блоковский выбор); был свой Столыпин, называвшийся Косыгин и кончивший более мирно; при Брежневе хватало своих Распутиных (разумеется, я имею в виду не Валентина Григорьевича, а Григория Ефимовича); была конкуренция с дряхлеющим Западом и конвергенция с ним же, имевшая все перспективы успешно закончиться, но обрушенная бунтом простоты, которую по глупости приняли за свободу. Короче, все было довольно интересно — и равняться на этот образец сегодня уже затруднительно, ибо тогдашняя Россия в интеллектуальном, промышленном, да и в нравственном отношении давала нынешней серьезную фору (нынешнее наше время скорей похоже на середину тридцатых). Но по двум параметрам не грех ориентироваться на те застойные, а на деле бурные и сложные времена: во-первых, удержание окраин осуществлялось не только военной и административной силой, но и культурной экспансией, главным отечественным ресурсом. Кавказ, Средняя Азия, собственная наша Сибирь (ныне полузаселенная китайцами) были полноправными составляющими не только административного, но и культурного пространства империи. Об этой культурной и образовательной экспансии на Кавказ, об опоре на местную интеллигенцию (которая не могла же вымереть и разъехаться поголовно!) сегодня смешно и говорить, а между тем в таком говорении было бы куда больше смысла, чем в риторике о поднятии с колен и всякого

рода суверенностях. Второй прекрасной особенностью позднего СССР было большое количество и высокое качество массовой культуры. «Совок» был вообще страной довольно культурной, образованной, и если элита тогдашнего гуманитарного сообщества, может быть, и не поражала философическими прорывами и широтою эрудиции — то и низы не были столь очевидно быдловаты, невежественны и агрессивны. Существовал подлинный средний класс, столь взыскуемый ныне; он составлял реальное большинство и совершенно размылся в результате последующего расслоения. Впоследствии его пытались формировать искусственно, но возникнуть он может только сам собою. Для этого достаточно обеспечить его соответствующей культурой. Это ведь процессы взаимосвязанные: иногда сначала появляется читатель, и тогда писатель отвечает на его заказ. А иногда (и в России, где все делается сверху, так бывает чаще) сначала появляется культура, а потом нарастает ее правильный потребитель. Агрессивно насаждаемая классика и всеобщее среднее образование сотворили советское чудо: появился огромный слой читающего и мыслящего обывателя. Кого-то это бесило — скажем, Солженицын называл этого обывателя «образованщиной» и отказывал ему в праве называться интеллигентом; для консерватора Солженицына большое количество мыслящих людей в государстве, разумеется, представляется опасностью. Это губительно для архаических традиций, которым он всю жизнь интуитивно симпатизировал. Кто-то, напротив, усматривал в этом постепенном превращении народа в интеллигенцию главную надежду для советского проекта; в числе последних были Стругацкие, Трифонов, Искандер и другие «прогрессисты». Грань между элитарной и массовой литературой постепенно стиралась. То, что представлялось тогдашнему читателю посредственной беллетристикой и вызывало регулярные нападки высоколобых критиков, — сегодняшнему показалось бы переусложненным, почти эзотерическим текстом. В самом деле, читатель современной молодежной прозы (не будем называть имен, чтобы лишний раз не пиарить их) едва ли одолеет даже раннюю, «городскую» прозу Юлиана Семенова, а уж в «Семнадцати мгновениях весны» увязнет безнадежно. О том, как выглядит война в современном понимании, лучше всего свидетельствует фильм Марюса Вайсберга «Гитлер капут» — утробно гыгыкающий парафраз анекдотов о Штирлице.

Впрочем, у тогдашнего и нынешнего «массолитов» принципиально разные задачи. Тот ставил себе целью в популярной форме внушить некие идеи, образовать, развить — то

есть вместе со всем советским проектом был устремлен все-таки ввысь, к образу нового человека, к усовершенствованной модели, прочь от имманентностей и данностей. Нынешний ставит себе целью опустить, опередить в падении, окончательно низвести к планктону. Тогдашний — цивилизаторский и в некотором смысле просветительский масскульт; нынешний ориентирован на предельную деградацию масс, чтобы они окончательно сделались собственностью элиты, инструментом ее прокорма и не отваживались даже задуматься об изменении такого положения вещей. Ситуацию эту еще можно выправить, если сами авторы массолита задумаются о ее возможных последствиях — и вспомнят о советском опыте массовой литературы, к которому мы и обратимся ниже.

2

В советские времена был распространен термин «для бедных». Он обозначал высокое в упрощенном и омассовленном варианте. Скажем, Владимира Орлова — кстати, безосновательно — называли «Булгаковым для бедных», хотя «Альтист» и «Аптекарь» — прекрасные примеры современного городского мифа. Эдуард Асадов считался поэзией для бедных — и в статье «Баллада об Асадове» я пытался доказать, что лучше такая поэзия для бедных, чем никакой; Асадов тогда очень обиделся, и я об этом горько сожалею, но статья свое дело сделала — после десятилетнего забвения его стали много издавать. В этой статье была, помнится, мысль о том, что суррогатная культура необходима, что она — мост к культуре настоящей, что качественная массовая литература важней и насущней элитарной и бессмысленно пенять массовому автору на отсутствие вкуса — его миссия важней любой эстетики. Отечественная же массовая проза стояла на трех китах, чьи тексты были принципиально недоставаемы; при каждом пансионате или санатории была библиотека, и получить журнальные номера с этими сочинениями было невозможно по определению, да и затрепаны они были сверх всякой меры. Эти сверхпопулярные авторы были: Валентин Пикуль, Юлиан Семенов и Анатолий Иванов.

Измывались над ними кто во что горазд. Один критик называл СССР «самой читающей Пикуля и Юлиана Семенова страной». Пикуля упрекали в бульварности, Иванова — в жидоедстве, Семенова — в сотрудничестве с КГБ. Семенов действительно сотрудничал с КГБ, но не штатно, а на общественных началах (пользовался их оперативными

материалами для оперативного же написания романов вроде «ТАСС уполномочен заявить» — халтурных, конечно, и не очень правдивых, но увлекательных), Пикуль был неподдельно бульварен, Иванов ужасно не любил евреев и искренне верил во всемирный антирусский заговор, но все эти реальные недостатки названных топ-писателей меркли перед их несомненными плюсами. Тогда многие (и я в том числе) считали эти плюсы скорее пороками: казалось, что попытка низвести серьезные темы до уровня массового читателя компрометирует эти темы и ничего не дает читателю. Результат убеждает в обратном: страна, читавшая Пикуля, Семенова и Иванова, была все-таки умней страны, читающей Доценко, а потом Минаева. Более того: читатель Пикуля или Семенова знал больше и думал интенсивней, чем поглотитель Макса Фрая или Марты Кетро.

Их функция была — посредническая; полуобразованность лучше необразованности, хотя последняя — честней. Все трое писали, в общем, конспирологические романы (о мировом заговоре против нас и наших отважных борцах с закулисой). Русскому сознанию вообще свойственна вера в заговоры — отчасти потому, что других форм самоорганизации у русской оппозиции, как правило, нет (не в легальном же поле ей действовать!), а отчасти потому, что вера в заговор есть именно религия среднего класса, недостаточно глупого, чтобы вовсе отрицать наличие высшей воли и смысла, но недостаточно умного и нравственного, чтобы сделать метафизический скачок к вере. Обыватель, безусловно, верит — но не в Бога, а в Алана Чумака или в сионских мудрецов; он, безусловно, практикует что-то духовное — но вместо богословия у него магия, эзотерика, йога… Россия в семидесятые была (и во многом осталась до сих пор) «страной победившего оккультизма», по формуле Андрея Кураева, и Пелевин в эссе «Зомбификация» блестяще объяснил это явление. Бульдозер, разгребая почву под собой, проваливается все глубже; так Россия, борясь с православием, обречена была провалиться в пещерные верования. Этим верованиям вполне соответствовали Пикуль, Семенов и Иванов, рисовавшие одну картину мира: Россия окружена тайными врагами, но успешно и хитроумно с ними борется. При этом стратегии поведения у них были разные — Пикулю больше нравился изоляционизм, Семенов ратовал за конвергенцию, а Иванов был более ранней и грубой разновидностью Проханова, но сюжетно все их тексты схожи. Есть таинственное и опасное осиное гнездо, обезвреживаемое либо изнутри (так действует Штирлиц у Семенова), либо снаружи (так борется Россия с внешним врагом и его агентами у Пикуля и Иванова). Было ли такое мировоззрение плодотворно — вопрос

отдельный; конечно, оно по-своему ущербно, и конспирологическая проза — в силу своей бульварной увлекательности — рассчитана, конечно, на глуповатого читателя. Однако в силу хорошей подготовленности, широчайшей начитанности и редкой трудоспособности названных авторов они умудрялись сообщить читателю массу полезных сведений, и весь сюжетный и мировоззренческий примитив служил лишь упаковкой для этой разнородной информации. Читая Пикуля и Семенова (Иванова это касается в меньшей степени), обыватель получал массу удивительных сведений о Третьем рейхе, о русской юриспруденции, о национальном характере, об истории спецслужб, о быте императорского двора и нравах большевистского подполья. Немудрено, что любимой темой обоих авторов была разведка — она давала массу возможностей как для сюжетостроения, так и для читательского просвещения. Да и сами они были, по сути, разведчиками в мире массовой культуры — потому что по воспитанию и образу жизни принадлежали не к массе, а как раз к элите.

3

Первым на них обратил внимание — именно как на серьезных писателей, а не графоманов, — Михаил Веллер, филолог по образованию, умеющий не только увлекательно сочинять собственные тексты, но и доброжелательно разбирать чужие. Он-то и заметил, что бесконечные внутренние монологи Штирлица — заветные мысли самого Семенова, у которого не было возможности оформить их иначе; все, что думает Штирлиц о русских судьбах, о русском характере и культуре, о мужском и женском, о прошлом и будущем, о Востоке и Западе, — конспекты ненаписанных романов и трактатов. При этом Семенов наделен был фантастической эрудицией, которую щедро обрушивал на читателя. Вопрос — зачем он это делал? Вопрос не праздный, и ответить на него может только тот, кто вспомнит его биографию. Сын репрессированного, Семенов отлично понимал, что произошло в России в 1937 году. Да большинство шестидесятников это понимали, поскольку почти все они были детьми репрессированных коммунистов. Они отлично знали, что 1937 год не был «русским реваншем», как пытались это называть сторонники имперской идеи. Говорить так — значит слишком плохо думать о русских, ассоциируя их с пещерностью и дикостью. Это был реванш именно пещерных сил, ненавидевших прогресс и просвещение (у прогресса и просвещения тоже много

недостатков, но они лучше темноты и топтания на месте). Россия необразованная и дикая слопала Россию жестокую, красную, но все-таки ориентированную на движение вперед. Семенов знал, чем кончается разрыв между большевистской элитой и пролетарской массой, просвещенным меньшинством и агрессивным большинством. Он из-за этого разрыва потерял отца и прожил двадцать лет с клеймом сына врага народа. Единственная спасительная стратегия для элиты — просвещать массу, а если получится — становиться ее героем. У Семенова, как показал Веллер, были все данные, чтобы стать элитарным писателем: он был умен, образован, допущен к уникальным источникам. Но он выбрал путь писателя массового: не потому, что это сулило бешеные бабки (бабки советского писателя мало зависели от тиражей), а потому, что это было стратегически перспективно. Конвергенция по всем фронтам — вместо конфронтации; превращение народа в интеллигенцию — вместо разжигания вражды; совместная работа с американскими интеллектуалами — вместо философии искусственного суверенитета, основанной на паническом страхе за сырье.

Случай Пикуля был иной — его родители не были репрессированы (отец погиб под Сталинградом), но у него был опыт внимательного и независимого чтения исторических источников. Что особенно важно — Пикуль работал с фактами, а не с концепциями, и голова его не была с самого начала отравлена истматом-диаматом. Он понял, что основа истории, ее главный двигатель — по крайней мере в России, где все убеждения иллюзорны, а материальные факторы традиционно вторичны, — заключается не в борьбе бедных и богатых, левых и правых, а в противостоянии простоты и сложности, системы и энтропии, ума и глупости. Открыв эту внеидеологическую, а потому весьма перспективную истину, он написал свой главный роман — «Нечистая сила», посвященный как раз энтропии сложной системы. Роман (изданный под названием «У последней черты» в четырех номерах «Нашего современника» за 1979 год) вызвал резкую партийную критику не потому, что в нем усмотрели антисемитизм, хотя хватало и антисемитизма; в нем справедливо увидели предсказание. Именно отрыв элиты от массы стал причиной краха России в семнадцатом и самоистребительной катастрофы в тридцать седьмом. Этот же отрыв наметился в семидесятые и опять развалил страну. Распутин виделся Пикулю фигурой символической — именно посреднической; через него низовая Россия напрямую обращалась к властям — но такая фигура обречена на перерождение, и это перерождение Пикуль показал честно и безжалостно. Его роман

проникнут состраданием и отвращением к Распутину, который элементарно не сознавал собственной миссии. Но Пикуль ее сознавал — он себя как раз посредником и мыслил, популярно рассказывая читателю о тайнах отечественной истории и щедро приправляя свою историческую (весьма точную в фактологическом отношении) прозу пряными сплетнями и сомнительными анекдотами. Лучшей книги о бироновской России, чем «Слово и дело», я не знаю до сих пор — «Ледяной дом» Лажечникова много слабей, хоть Пикуль на него и ориентируется; во всяком случае картина безграмотного и безжалостного тиранства удалась Пикулю не хуже, чем картина петровского кровавого просвещения Алексею Толстому. И ведь не сказать, что у него немцы во всем виноваты. Чудовищная жаба Анна — вот самый запоминающийся образ романа; фрейлины, обгрызающие ей ногти на ногах. Такого не выдумаешь. Эта книга написана сильно и останется надолго, как и «Париж на три часа», и «На задворках великой империи», и «Три возраста Окини-сан».

Случай Анатолия Иванова — вовсе особый, этот никакого месседжа не нес, кроме того, что Америка хочет нас развалить, а революция была единственным способом спасти Россию. (В этом, кстати, все трое сходились, их философия вполне укладывалась в рамки сменовеховства.) Понять их можно: власть, которая палкой гонит в светлое будущее, все-таки предпочтительней власти, которая той же палкой гонит в доисторическое и внеисторическое прошлое. Но у Иванова был несомненный дар романиста. Говорю, конечно, не об ужасном «Вечном зове» (из которого, впрочем, можно извлечь много полезного), не о «Тенях», вот уж который год исчезающих в полдень на отечественных телеэкранах, но о сравнительно небольших романах, и прежде всего о «Вражде». Эта вещь сегодня совершенно забыта, а зря. Я бы настоятельно рекомендовал ее всем, кто усматривает в русской деревне патриархальную идиллию. Конечно, малая проза Иванова — типичный «Шолохов для бедных», но ведь и препарирование высоких образцов для усредненного читателя — задача вполне благородная. «Вражда», «Печаль полей», «Алкины песни» — не самая плохая проза; конечно, до изобразительной мощи и надрывной тоски Валентина Распутина Иванову далеко, зато он писал увлекательно, и читать его даже сейчас интересно. Он писатель более низкого класса, чем Семенов или Пикуль, но чутья у него не отнимешь — русскую тягу к самоистреблению он чувствовал и умел описать. Не зря «Вечный зов» — в сущности, лишь бесконечно расползшаяся версия бабелевской новеллы «Письмо»: о расколе семьи. Национальность одна, корни одни, одна родная деревня — а вот поди ж ты, в буквальном смысле

брат на брата. Почему это так? Потому ли, что делать больше нечего? Или потому, что нет никакой единой для всех цели и общих нерушимых правил, а потому каждый избирает свои, примыкает к своей секте? Не поймешь. Но факт есть факт: летописью этого самоистребления стал не только великий роман Шолохова, но и посредственный роман Иванова, и «Вражда», написанная на ту же тему. И когда мы начнем наконец выстраивать нормальную национальную идентификацию, общую для всех (и не навязываемую никому), — нам придется перечитать и его прозу, которая тоже — свидетельство.

Адаптация великих образцов для неподготовленного читателя, воспитание этого читателя, снабжение его информацией об истории и современности — одна из задач литературы, от которой она не вправе уходить. Это важная культуртрегерская функция, а что выполнять ее чаще всего приходится авторам конспирологической прозы — не беда. Они берутся за это, во-первых, потому, что именно такая проза способна нести наибольший груз полезной информации, а во-вторых — потому, что сами они ведут вполне конспирологическую жизнь. Они — Штирлицы, засланные в чуждое пространство. В каком-то смысле они сродни профессорам, играющим по чужим правилам, но решающим собственные задачи. А поскольку литература была в СССР заменой всего — философии, публицистики, даже экономики, — профессорство шло именно по этой линии. И те, кто вырос на Пикуле, Семенове и даже Иванове, — как раз и обеспечили стране запас прочности, благодаря которому она не развалилась после очередной революции.

Странно, что Пикуль и Семенов умерли почти одновременно. Пикуль — в девяностом. Семенов — в девяносто третьем. Иванов дожил до девяносто девятого, но с 1985 года ничего не публиковал.

Если бы сегодня нашелся человек, который не побоялся бы стать гением для бедных, — в стране стало бы ощутимо меньше бедных.

Да где ж его взять.